



الفكر المعاصر

يوليو ١٩٦٦

العدد السابع عشر



هذا العدد

ص ٤

قضية المحلية والعالمية

ص ٦

● بقلم رئيس التحرير

● بفكرها المفتوح لكل التجارب ، وإيمانها العميق بعلمية
الرأى وموضوعية النظرة ، وانتصارها الحار لتجربة الشعب
المصرى العربى الافريقى ، والتزامها الكامل - ميثاقياً واشتراكياً -
بقضايا الكلمة الثورية المناهضة ، تطرح مجلة «الفكر المعاصر»
فى العيد الرابع عشر للثورة ، موضوعاً هاماً للمناقشة
« قضية المحلية والعالمية » .. وعياً عميقاً بذواتنا ، وتعرفاً
على ملامحنا الأصيلة ، وانطلاقاً نحو آفاق أبعد مدى .

● الفرد ، والمواطن ، والإنسان لـدكتور زكى نجيب محمود
● فن الأدب بين المحلية والعالمية لـدكتور عبد الحميد يونس
● القومية والعالمية فى الفكر الفلسفى لـدكتور فؤاد
زكريا ● موسيقانا من المحلية إلى العالمية
للاستاذ عبد الفتاح البارودى ● الحركة الفنية بين
المحلية والعالمية لـاستاذ ريمس يونان ● مسرحنا
بين الأصالة والمعاصرة لـاستاذ جلال المشرى ● السينما
المصرية بين المحلية والعالمية لـاستاذ على شلش
● القومية والعالمية فى النظرية السياسية لـاستاذ
عبد الفتاح العدوى

● ميخائيل نعيمة : الأديب العربى العالمى

للاستاذ محمد عبد الفنى حسن

● مع .. منجور ، إسكاتور ، سارتر ، چاك ريبات ،
جونان ميلر ، ديفيد روبرتس ، همر النجلى ، د .
مصطفى مشرفة ، محمود السعدنى .

● حوار فكرى مفتوح .

تيار الفكر العربى

ص ٨٥

لقاء كل شهر

ص ٩٧

ندوة القراء

ص ١٢٥

شبكة كتب الشيعة



shiabooks.net

رابطه بديل < mktba.net

هذا العدد

يصدر هذا العدد في شهر يوليو ، شهر الثورة في عيدها الرابع عشر ؛ ولقد أثبتت خلال هذه الأعوام الأربعة عشر ، أنها إحدى الثورات الإنسانية ، التي جاءت تحمل في طيها قيساً جديدة لمجتمع إنساني جديد ، ولم تجيء لتكون مجرد انقلاب يستبدل حاكماً بحاكم ، ونظماً سياسياً بنظام سياسي آخر ، دون أن يمس هذا التغيير أعماق الحياة الشعبية في شتى مناحيها ومختلف أوجه نشاطها ؛ ومن ثم « فرعان ما أصبحت ثورة رائدة ، تتخطى حدود إقليمها ، إلى عدد كبير من أقاليم أفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية ، بل إنها تتخطى ذلك جميعاً ، ليكون لها وزن وحساب في ميزان السياسة الدولية كلها ؛ وإذن فقد كانت ثورتنا العظيمة ثورة محلية وعالمية معاً ، جاءت من وحى ظروف إقليمها ، لكنها جاءت وأمامها المثل الإنسانية العليا ، فأصبحت ثورة للإنسان المعاصر أينما كان ، في البلاد التي تحس ما أحسنه من عوامل القهر والعتى والاستبداد والاستعمار ، مما كان يهد قواها من داخل ومن خارج .

ومن وحى هذه الثورة المحيطة ، في جسمها بين المحلية والعالمية ، رأت مجلة « الفكر المعاصر » أن تجعل المحلية والعالمية موضوعاً رئيسياً في هذا العدد الذي يصدر في شهر الثورة ؛ وكانت قد نشرت هذه المجلة في عددها الحادي عشر (عدد يناير ١٩٦٦) مقالا للأستاذة الدكتورة سبيل القلاوي ، عن « الأدب بين المحلية والعالمية » ، فأرادت في هذا العدد أن تستكمل البحث في سائر جوانب الفكر والفن والسياسة بما فيها الأدب تتناوله هنا للمرة الثانية .

وأول مقال يصادفه القارئ من هذه المجموعة ، عنوانه « الفرد ، والمواطن ، والإنسان » ، يبين فيه الكاتب أن المحلية أمر لا مفر منه لأي إنسان ، ما دام الإنسان كائناً يرتبط حتماً بظروف مكانه وزمانه ، لكن هذا الكائن الإنساني ، رغم تقيده بالظروف التي تجعل منه « فرداً » متميزاً ، هو في الوقت نفسه ذو علاقات تربطه بسواء ، لا على سبيل العرض الذي قد يحدث أو لا يحدث ، بل على سبيل الضرورة والحتم ، لأن كيان الفرد « علاقات » وأبطة بينه وبين ما يحيط به من كائنات أخرى ؛ لكن هذه العلاقات ، قد تجيء مثيرة لاهتمام الناس من حيث القيم التي تنبئ عليها ركائز حياتهم الخاصة والعامة على السواء ، وعندئذ ، يصبح ما يقوله هذا الفرد أو ما يفعله « إنسانياً » عاماً إلى جانب كونه « محلياً » فردياً ، فالأساس الذي يجعل العمل - كائناً ما كان - محلاً عالمياً ، هو قدرته على أن يمس فطرة الإنسان من حيث هو إنسان ، يجاوز حدود المكان وقيود الزمان .

وينتقل القارئ إلى مقالة عن « فن الأدب بين المحلية والعالمية » يتحدث فيه الكاتب عن الكلمة وعطورتها وكيف أنها هي المزية التي انفرد بها الإنسان دون سائر الكائنات ، وأن الكلمة لتحمل طابع عصرها وبيئتها كما تحمل القدرة على مسيرة الإنسان عبر الزمان وعبر المكان ، ومن ثم فهي من الناحية العامة إنسانية أي أنها عالمية ولكنها من الناحية الخاصة التي هي تشكيل المخارج وأصطلاح على المعنى المحلية ، بل وطبقية تشير إلى فئة خاصة استعمالها من بين فئات المجتمع . وحسبنا من الكلمة في قدرتها على مجاوزة حدودها المحلية أنها هي الوسيلة الأولى التي تحتفظ بها قبائل الإنسان وشعوبه بذكرياتها الجماعية التي تبث فيها مآثورها وذخايرها .

وتجيء بعد ذلك مقالة عن « القومية والعالمية في الفكر الفلسفي » يؤكد فيها كاتبها أن كل فلسفة تحمل - بالضرورة - عنصراً قومياً ، لكنها إلى جانب هذا العنصر القومي ، تكون أيضاً فلسفة للعالم كله إذا جاءت لتخاطب « الإنسان » ، ووفق الكاتب يستعرض نماذج من تاريخ الفلسفة : الفلسفة اليونانية ، والفلسفة العربية ، والفلسفة الألمانية في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، ليبين - مستنداً إلى شواهد التاريخ - كيف كانت كل من هذه الفلسفات ذات طابع قومي محلي ، وذات

صفة إنسانية عالمية ، في وقت واحد ؛ ومن أهم ما جاء في هذه المقالة تأكيد الكاتب للأخطاء التي ترتب على المبالاة في إبراز الجانب القوي وحده في الفلسفة ، أو في إبراز الجانب العالمي وحده ، منتهياً آخر الأمر إلى رسم خطة لبناء فلسفة قومية جديدة لنا في هذه المرحلة الهامة من تاريخنا ، تشتمل على العناصر التي تضمن لها الصحة والبقاء .

ونجى بعد ذلك مقالات تخصص القول في مبادئ نوعية من الفكر والأدب والموسيقى والفن فيها مقالة يناقش فيها الكاتب موضوع الموسيقى من حيث المحلية والعالمية ، فيعرض علينا في جراحة فكرية وحرية تعبير عن رأيه ، الأخطاء الكثيرة التي تكتنف فكرتنا عن عالمية الموسيقى ، إلى الحد الذي نعد أشياء من موسيقانا عالمية ، لأسباب لا تمت بأي سبب إلى الدراسة الصحيحة ولا إلى الإدراك السليم لمكونات البناء الموسيقي ، فهي مقالة بمثابة التصحيح التي تستحقنا إلى مزيد من الدراسة القائمة على علم ، في مجال الموسيقى .

ومقالة أخرى تحدثنا عن « الحركة الفنية بين المحلية والعالمية » فتلقت أنظارنا بقوة إلى أن الفن في هذا العصر دولي الطابع لاصطناعه لغة عالمية مفهومة للجميع ، على أنه بهذه التولية في الأسلوب ، لم يمنع أن تظهر الفوارق القومية فيه ؛ فإذا أراد الفنان العربي أن يكون عالمي المجال ، تخم عليه ألا يضيق فهمه لمنى المحلية في فنه ، وأن يتأثر على طريقته الخاصة بأعظم هزة إنسانية في هذا العصر ، ألا وهي الهزة التي يحدثها التحول من حضارة الزراعة إلى حضارة الصناعة ؛ ولكي يتأثر الفنان بروح عصره ، مضافاً إليها روح أمته ، كان حتماً عليه أن يعمق النظر في التراث العالمي بصفة عامة ، وفي التراث القوي بصفة خاصة ، بادئاً هذا الإيمان منذ مراحل التعليم الثانوية والجامعية .

ومقالة ثالثة عن « مسرحنا بين الأصالة والمعاصرة » تبين لنا أهمية الأدب المسرحي بالنسبة لسائر ألوان الأدب الأخرى ، لما فيه من لقاء مباشر بين منتج الأدب ومستهلكه - إن صح هذا التعبير - ثم يأخذ الكاتب في تتبع مراحل التقدم في أدبنا المسرحي ، وما يمتدورها من ملامح القوة ولامح الضعف ، مؤكداً دائماً أنه ما لم يلتزم عنصر الأصالة والمعاصرة معاً في إنتاجنا المسرحي ، فلا أمل في عالمية هذا الإنتاج .

ومقالة رابعة عن « السينما المصرية بين المحلية والعالمية » ، وما يلاحظه كاتبها أن السينما بطبيعتها فن يتصف بالعالمية ما دامت تعالج بمضامينها قضايا الإنسان ، فإذا قصرنا نحن عن بلوغ هذه الغاية ، كان تقصيرنا مضاعفاً ، وربما تبادر إلى بعض الأذهان أن المسألة في عالمية الأفلام السينمائية هي مسألة قدرة مالية وتكاليف إنتاج وإخراج ، مما لا قبل لنا به ، لكن شواهد كثيرة في أمم كثيرة ، تدل على أن الجودة هي أهم من القدرات المالية مهما بلغت سطوتها ، وما هي ذى هوليرود قد أخذت موجهها تنحصر أمام فنون أصيلة ظهرت في بلاد أقل في قدرتها المالية ، لكنها أبرع فناً وأشدّ لمساً لقضايا الإنسان .

وأخيراً ينتهي القارئ إلى مقالة عن « القومية والعالمية » بمعناها السياسي العام فيها تحليل دقيق وشامل للموضوع من جوانب كثيرة ؛ فيبين كاتبها المعاني المختلفة التي اتخذتها كلمة « القومية » في المراحل التاريخية المختلفة ، ليصل إلى المعنى الذي يتفق وظروف عصرنا ، مؤكداً أن القومية أمر ضروري ، لا يتعارض مع الزعة العالمية ، بل إن هذه العالمية لا يمكن تصور قيامها إلا إذا ارتكزت على دعائم « القومية » .

فإذا ما فرغ القارئ من قضية المحلية والعالمية في جوانبها المختلفة ، بقيت له في هذا العدد مقالة عن الكاتب العربي ميخائيل نعيمة ، وكأنما جاءت لتكون تطبيقاً للأدب الإنساني كيف يحى معبراً عن قيم إقليدس أولاً ، ليفيض منها على الإنسانية بأسرها . وأخيراً ينتهي العدد بالقراءة الشهيرة الممتددة ، وبالنبوة التي يعقدها القراء كل شهر .

نعيمة النور

قضية المحلية والعالمية

الفرد ، والمواطن ، والإنسان

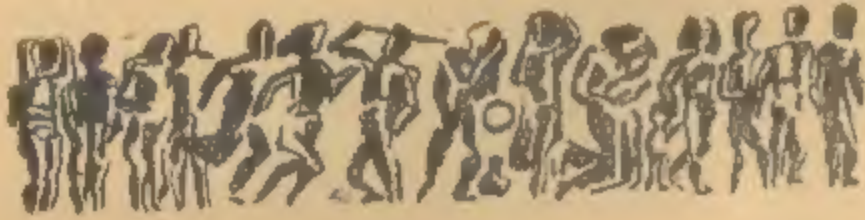
● لا غرابة أن تكون اللغة أقوى العوامل جميعاً ، التي تتحدد بها « القومية » لأنه إذا اختلف قوم عن قوم في اللغة ، فقد اختلفا كذلك في الحسيلة الثقافية التي ينظران بها إلى الحياة بأسرها .

● ينضح الكاتب أو الفنان أو الفيلسوف ، من بيئته المحلية ، إذ لا يسه غير ذلك ، ثم يتوقف الأمر في عالمية الإنتاج على مضمونه : فهل يمس فطرة الإنسان في أصل من أصولها ؟

● لقد وقفنا في ثورتنا السياسية والاجتماعية أن نجعلها ثورة إنسانية تتأثر بها بلاد كثيرة جداً في أفريقيا وآسيا وأمريكا الجنوبية ، كأننا كنا نشور لهم ولنا في آن واحد ، لكونها ثورة تقوم على قيم ومبادئ ، فلماذا نجعلنا التوفيق في دنيا القلم ؟



دكتور زكي نجيب محمود



أما أن العالم قوامه — آخر الأمر — أفراد ،
فذلك ما لست أشك فيه لحظة واحدة ؛
بل إنه ليأخذني العجب كلما صادفت أحداً ممن يشكون
فيه ، حتى لتراني — عندئذ — أوقن بيني وبين نفسي ،
أننا لا بد متحدثان عن أمرين مختلفين ، بلغتين مختلفتين ؛
وإن ذهب بنا الظن الواهم أن موضوع الحديث
واحد ، وأن لغة التفاهم واحدة ؛ فدفا تر المواليد
وحدها شاهد حاسم بأننا — عند الدولة وعند الناس
— محسوبون أفراداً ، لكل فرد منا اسمه الخاص ،
وساعة ميلاده الخاصة ، من والدين معلومين ؛
وعلى كل فرد منا — بمفرده — تقع التبعة الخلقية
أمام ضميره وأمام الله وأمام الناس ، عما يقول وعما

يفعل ، كما تقع عليه التبعة الجنائية أمام القانون ؛
وإن المجتمع ليكافي من أبنائه الفرد المحسن من حيث
هو فرد ، ويعاقب الفرد المسيء من حيث هو فرد
كذلك .

فاذا كان الأمر بهذا الوضوح كله ، فكيف
— إذن — يقع في الرأي اختلاف ؟ أغلب ظني أن
موضع الخلاف إنما هو في طريقة فهمنا لكلمة فرد ،
لا في طريقة سلوكنا الفعلي في مواقف الحياة العملية ؛
وحسبك — لكي تعلم أن أصحاب الرأيين جميعاً
متفقون على سلوك واحد — أن تجد هؤلاء وأولئك
معاً يلجئون في نشر الرأي الذي يرونه ، إلى الكتابة
أو إلى الخطابة ، أو إلى أية وسيلة أخرى من وسائل

النشر ، مما يدل على أن كليهما سواء ، في الرغبة في الاتصال بالناس ؛ ولو كانت «الفردية» معناها عند فريق منها عزلة تفصل صاحبها عن المجتمع ، لما لجأ إلى نشر رأيه في هذا المجتمع نفسه . وبغض الطريقة التي يلجأ إليها الفريق الآخر .

إن ثمة اختلافاً جوهرياً بين منطق الفكر القديم ومنطق الفكر الحديث ، في تصورهما «للفرد» — وهو اختلاف لو ألقينا عليه الضوء ، لأمكن أن نتقارب وجهتنا النظر بين «الفرديين» وغير الفرديين ، فقد كانت الفردية قديماً تعنى ذاتاً غير متقسمة ، كأنما هي كيان قائم بذاته ، لا يعتمد في وجوده على سواء ، حتى ذهب بعض الفلاسفة إلى أن هذه الفردية لا تتحقق ولا تكتمل إلا في الوجود كله مأخوذاً على أنه وحدة واحدة ، ولكن من الفلاسفة كذلك من كان يعدد الذوات المفردة دون أن يجد في هذا التعدد تناقضاً ، على أن هؤلاء وأولئك ، لتركيز اهتمامهم على النواة التي يمكن تصورهما مستقلة بذاتها ، لم يوجهوا إلا قليلاً من اهتمامهم إلى «العلاقات» التي تربط الذوات بعضها ببعض ؛ وإنه لمن الفوارق الرئيسية بين الفكر القديم والفكر الحديث ، أن الفكر الحديث كاد يرد كل شيء وكل فرد إلى مجموعة من علاقات ، على خلاف الفكر القديم الذي كان أميل إلى النظر إلى الشيء المعين أو إلى الفرد المعين وكأنه وحدة قائمة برأسها ؛ نول — مثلاً — فكرة «الذرة» قديماً وحديثاً ؛ فربما اتفق مفكر قديم (مثل ديمقريطس) ومفكر حديث على أن العالم مركب من ذرات ، لكن الاختلاف بينهما يبدأ حين تناقشهما في معنى «الذرة» ، فعندئذ نجد التصور القديم هو أن الذرة الواحدة كيان مصمت مستقل قائم بذاته ، هي «جوهر فرد» كما كان يقال ، وأما التصور الجديد فهو — كما نعلم — يخلخل الذرة إلى كهارب سالبة وكهارب موجبة ، أهم ما فيها «العلاقات» التي تربطها بعضها ببعض .

هكذا نجد الفكرة عن «الفردية» قد تغيرت ، فبعد أن كانت تدل على وحدات مستقل بعضها عن بعض كياناً ووجوداً ، أصبحت تدل على «علاقات» ، من مجموعها يتكون هذا الذي نسميه فرداً ، ومن أن يصح القول بأن الفردية قد زالت وانمحت ، إذ الذي تغير هو المعنى الذي نفهم به الكلمة ؛ وعلى أساس المعنى الجديد ، الذي نفهم به الفردية على أن قوامها علاقات ، نجد أن «الأفراد» — أو إن شئت فقل «المفردات» — تتفاوت سعة وضيقاً ؛ فإسماعيل الطالب بكلية الآداب «فرد» ، ثم كلية الآداب بكل طلابها «فرد» ، ثم جامعة القاهرة بكل ما تضم من كليات عتلة «فرد» ، ثم القاهرة بكل ماتزخر به من الأشياء والأحياء «فرد» ، وهكذا وهكذا ، تستطيع أن توسع من نطاق «الفرد» توسعة قد تنتهي إلى ضم الإنسانية كلها في حقيقة واحدة ؛ ولكي نفهم ما نعبه بقولنا إن «الفرد» في التصور الحديث هو مجموعة علاقات ، اختر من شئت من أفراد ، وحاول أن توسع علمك به لتلم بحقيقته ، تجد أنك — عندئذ — قد أصبحت أمام شبكة متشابكة الخيوط من علاقات ، تمتد بك في كل اتجاه ؛ فعلمك بهذا «الفرد» يزداد إذا علمت ابن من هو ؟ ومن أفراد أسرته ؟ وأين يسكن ؟





وماذا يعمل ؟ : إلى آخر ما يتصل به من أشخاص ومن أمكنة ومن أشياء ، إذا استطعت أن تصل في هذا كله إلى آخر .

إنها تفصيلات وتفصيلات لا أول لها ولا آخر ، كل تفصيلة منها تنطوي على علاقة تربط « الفرد » بشيء معين أو بشخص معين ، أو بنقطة معينة من مكان أو بلحظة معينة من زمان ، ومن مجموع هذه التفصيلات يتكون « هذا الفرد » ، لأن هذه التفصيلات هي تاريخ حياته ، هي « سيرته » التي سارها خطوة خطوة ، ويوماً يوماً ، لكن مجموعة التفصيلات التي تؤلف سيرة حياة ، هي مجموعة فريدة متفردة ، يستحيل عملياً ونظرياً ، أن تتكرر مرتين في فردين على طول الزمان وامتداده وعرض المكان واتساعه .

ومن هنا كان « تفرد » الفرد الواحد هو بما لا يشاركه فيه فرد آخر من حيث مجموعه الكل ، ولكن من هنا كذلك كان ارتباط الفرد بسواه حتماً وضرورة ، إذا ما دامت حقيقته مجموعة « علاقات » ، فلا بد أن تكون هناك أطراف أخرى يمتلئ بها ، وهذه الأطراف الأخرى قد تكون أشياء — فتكون ما نسميه بالبيئة الطبيعية — وقد تكون أناساً من أهل وجيرة وأصدقاء وغير ذلك ، ومن هؤلاء من هو حي ، ومنهم من مات فأصبح جزءاً من تاريخه — ومن هؤلاء وأولئك تتكون بيئته الاجتماعية ، ثم تمتد البيئتان الطبيعية والاجتماعية إلى حدود معلومة فيكون الوطن ، وإلى غير حدود فيكون العالم وأسرته الإنسانية بأسرها .

كلام واضح وبسيط إلى حد السذاجة ، لكنه يزيل أكثر الخلاف بين الرأيين في « الفردية » و « الجماعية » ، فالقائلون بالأولى يقصدون ما في مجموعة العلاقات المكونة للفرد الواحد ، من تفرد لا يتكرر في سواها ، والقائلون بالثانية يقصدون ما في قوام الفرد الواحد من علاقات تربطه بسواه ،

والجانبان — كما ترى — مرتبط أحدهما بالآخر أشد ارتباط وأوثق ، ولقد كان هذا الارتباط لتفصيم عراه ، لو أمكن للفرد أن ينزل انزالاً تنقطع معه كل صلاته بالآخرين ، لكن تصور هذه العزلة — مجرد التصور — أمر محال ، وإذن تصبح المسألة تفاوتاً في درجة التوشج والتشابك ، فن الناس من تزداد وشائج وصلاته ، ومنهم من تقل في حياته هذه الوشائج والصلات ، على أن هذا التفاوت لا يعني إلا تفاوتاً في غزارة الحياة وخصوبتها بين الأفراد .



فإذا اتفقنا على أن العالم قوامه أفراد — مع اتفاقنا على أن الفرد ينحل إلى شبكة من علاقات تربطه بالأشياء والأحياء من حوله — فقد اتفقنا في الوقت نفسه ، على أن لكل فرد محلاً من مكان ولحظة من زمان ، بهما تتعين حدوده ويتحدد وجوده ، فليس منا من يعيش خارج مكانه وزمانه ، مهما شطط به الوهم وطار الخيال ، لأن وهمه هذا أو خياله هو « حالة » نفسية أو ذهنية قائمة راهنة ، فهو دائماً « هنا » و « الآن » ، إذا أعاد الماضي بذاكرته ، فقد أصبح الماضي عنده « حاضراً » ، وإذا تشوف المستقبل بخياله ، فقد ارتد المستقبل « حاضراً » كذلك .

ومعنى ذلك أننا « محليون » ليس لنا من
 « المحلية » فكذلك ، فإذا تحدثنا متحدث ، أو
 كتب كاتب « جاء ما يتحدث به أو ما يكتبه
 مرتبطاً بمحله الذى يعيش فيه ، وبلغته التى يجيئها ،
 والرابطة هى اللغة التى يستخدمها فى حديثه أو
 كتابته — على أقل تقدير — إن لم يكن كذلك
 بالمضمون الذى تحمله تلك اللغة فى طياتها ، لا ، بل
 إن هذا المضمون نفسه ليتأثر باللغة التى تحمله تأثراً
 شديداً ، لأن اللغة ليست مجرد ترقيمات خاوية ، بل
 هى أوعية مليئة بخبرة أصحابها على مر تاريخهم ،
 ومن هنا كانت ترجمة المضمون من لغة إلى لغة
 أخرى ضرباً من المحال ، اللهم إلا على سبيل
 التقريب (ونخرج من هذا الحكم العام حقائق العلم
 التى تصاغ فى رموز غير لغوية) وقل أية جملة
 شئت ، مهما بلغت بساطة مضمونها ، ثم انقل هذا
 المضمون إلى لغة أخرى ، تجدك قد اضطررت إلى
 نقص هنا وزيادة هناك ، مما تقتضيه « ثقافة » تلك
 اللغة الأخرى ، قل مثلاً : « الكتاب على المنضدة »
 ثم انقل هذا المعنى إلى الإنجليزية The Book
 is on the table ، تجد هنا كلمة دالة على
 « الكينونة » — هى كلمة is — لا يناظرها شئ فى
 التركيب العربى ، ولكى تعلم خطورة هذه الإضافة
 التى قد تبدو لك تافهة يسيرة ، فاعلم أن وراء هذه
 الكلمة من الدلالات الثقافية ما صدرت فيه —
 ولا تزال تصدر — مؤلفات بعد مؤلفات ، فما بالك
 إذا لم تكن الجملة المراد نقلها بهذه البساطة كلها ،
 وكانت مما يحمل فى ألفاظه وفى طريقة تركيبه
 انفعالات وعواطف ، أعنى مما يحمل شعراً أو
 عقيدة ؟

نعم إننا محليون ، ليس لنا من المحلية فكذلك ،
 بحكم اللغة التى نتحدث بها ، وما يتعلق بألفاظها من
 مضمونات ثقافية تتصل بتاريخنا وبواقعنا ؛
 ولا غرابة أن تكون اللغة أقوى العوامل جميعاً ،

٣

إنه ل يبدو لى أن المسألة المطروحة هنا تكون
 أوضح ظهوراً ، إذا وضعناها فى أصغر نطاق ممكن
 لها ، فنقول : متى يتحدث الإنسان عن نفسه ،
 فإذا حديثه هذا يشير اهتمام الآخرين ، حتى وإن كان
 هؤلاء الآخرون من بنى قومه الذين يتكلمون لغته
 ويتتقنون بثقافته ؟ أحسب أن اهتمام هؤلاء الآخرين



يتحرك لحديث المتحدث ، إذا كان لهذا الحديث علاقة بحياتهم على أية صورة من الصور ؛ لأنه بغير هذه العلاقة ، يصبح المتكلم وكأنه يتكلم بلغة يفهمها هو وحده ؛ وإنما يكون لحديث المتحدث علاقة بحياة السامع من أحد وجهين ، أو من كلا الوجهين معاً : أولهما أن يحكى الحديث كاشفاً عن حقيقة صاحبه ، فيعلم السامع أى نوع من الناس يكون هذا المتحدث ، ليعلم — بالتالى — كيف يعامله فى الحياة المشتركة بينهما ، وثانيهما أن يحكى الحديث كاشفاً للسامع عن حقيقة نفس السامع ذاته ، بحيث يخيل إليه أن المتحدث إذ تحدث عن إنسان ما ، فهو إنما كان يتحدث فى الوقت نفسه عن السامع ، لما بينهما من تشابه فى الطبع والتكوين ؛ ومن هنا نستطيع أن نصوغ التعميم الآتى : إذا تكلم متكلم عن حالة محلية خاصة ، ثم وجد الناس — من قومه ومن سائر الأقوام — أن هذه الحالة برغم محليتها وخصوصها ، هى حالتهم كذلك ، فإن كلام المتكلم حينئذ يجاوز محليته وخصوصه ، ليصبح عاماً مشتركاً فى كشفه عن جانب من طبيعة الإنسان ، أى كان وأينما كان : لقد يسهل على الإنسان أن يتحدث عن نفسه ، أو عن سواه ، حديثاً يروى به ما شاء من أحداث ،



لكن العسير هو أن يحكى حديثه هذا حاملاً من دقائق الحياة الفردية ما يجاوز نطاق الفرد المروى عنه ، ليصبح ذا دلالة إنسانية عامة ؛ فما أهون على الإنسان أن يروى عن أحد الأفراد أنه تزوج من امرأة أحبها وأحبته ، لكن ما أصعب أن يقع الراوى على حادثة يتزوج فيها الابن من أمه وهو لا يعلم أنها أمه ، وكل ما يعلمه عنها أنها امرأة أحبها (قصة أوديب) ، فعندئذ تمتلئ الحادثة بالدلالة الإنسانية ، لأنها تكشف عن طبع أصيل فى جيلة الإنسان ، وهو هذه العلاقة الغريزية بين الابن وأمّه ، أقول : ما أصعب أن يقع الراوى على حادثة كهذه ، إما من الواقع المحيط به ، أو من خلق خياله المنبئى على علمه بسر الحياة الإنسانية ، ذلك السر الذى قد يخفيه الواقع الظاهر وراء أقنعة من التحريات الاجتماعية ؛ فهذا هنا لا تكون الحادثة المروية منحصرة فى حدود مكانها وزمانها ، بل تتجاوز تلك الحدود لتصبح كاشفة عن الطبع المستقر الراسخ بغض النظر عن المكان والزمان .

وما أهون على الإنسان الراوية أن يروى عن أب يحب بناته حباً يحفره إلى قسمة أملاكه بينهن قبل أن يستوفى الأجل ، ولكن ما أصعب أن يقع هذا الراوية على حادثة يرد فيها البنات على مكربة الوالد بمثل ما ردت بنات الملك لير على صانعه (فى مسرحية الملك لير لشيكسبير) من نكران الجميل ، نكراناً أبرز الطبيعة الإنسانية على حقيقتها ؛ إن الراوية الذى لم يرزق موهبة الأديب فى قدرته على النفاذ إلى أعماق الطبيعة الإنسانية ، قد يجده ما يدور على الألسنة من عبارات مصكوكة جاهزة ، يتناقل فيها الناس ما بين الوالد والولد من حب متبادل ، لكن الأديب الموهوب النافذ البصر ، هو الذى ينبغ هذه القشور الظاهرة على السطح ، لينظر إلى الراسخ وراءها ، أهو حب صاف أم هو حب



لكنها الطبيعة الإنسانية بما تنطوى عليه من رفعة وانخفاض ومن قوة ومن ضعف ؛ إذا كشف لنا عنها كاشف ، جاء كشفه هذا متخطياً لحدود المكان والزمان .

لماذا انتشرت حكايات ألف ليلة وليلة ، في أرجاء العالم أجمع ، لا تنحصر في عصر بعينه ، ولا في أمة بذاتها ، ما لم تكن قد بسطت في حوادثها كثيراً ما تنطوى عليه النفس البشرية حين تنساب في أحلام يفتلها فيما هي محرومة منه ؟ إن هذه النفس — لا سيما إبان المراهقة — إذا كانت تعاني فقراً في العيش ، وحرماناً من لذائذه ، راحت تمزق نسيجها جدران القصور ، ترى هناك الموائد قد مدت بأشهى الطعام ، والأمانى قد زخرت بأجمل النساء ، فاذا وقع قارئ مراهق — بحكم السن أو بحكم الطبع — على هذه السرحات التي لا تصدها حوائل ، لا من المجتمع ولا من الطبيعة ، فبساط الريح ينقله أينما أراد ، والهام السحري ينقل إليه كل ما شاء ، فاذا هو يحيا حياة يتمناها ولا يجدها ، فإنه مستمتع بما يقرأ ، بغض النظر عن الجنس والوطن واللغة والعصر الذي يعيش فيه .

فحدث كيف شئت من نفسك ، أو من حواك ، حديثاً تفرغه من الواقع الفعل ، أو من خلق الخيال ، فانت بالضرورة « محل » في نوع التفصيلات التي تسوقها ، لكنك تجاوز هذه المحلية إذا كشفت للناس عما لم يكونوا قد رأوه من أنفسهم ، ثم يلمسون فيه الصدق بمجرد روايته لم .

٤

وليس الأمر في ذلك مقصوراً على الأدب ، بل إنه يشمل سائر ضروب الفكر والفلسفة والسياسة والفن ؛ ولنبداً حديثنا بالفن من تصوير ونحت ؛ فلئن كان الأدب مرتكزاً على اللغة ، التي هي بدورها مشحونة بالخبرة المحلية إلى الدرجة التي يتعذر نقلها كاملة إلى أية لغة أخرى ، وبذلك لا يتاح للأدب أن يتخطى حدوده المحلية تخطياً كاملاً ، إذ لا بد أن

مشوب بكراهية ، وعطف مختلط بالمنافسة والحسد والنفور ؟ أياً ما كانت الحال ، فإن من يكشف الناس عن هذا السر الإنساني الراسخ وراء الطع الظاهر ، فإنما يكشف لهم من حقيقة لا تصيد بمكانها وزمانها ، بل تمتد ذلك إلى التعميم الشامل الذي يكشف من فطرة الإنسان من حيث هو إنسان . وما أهون على الإنسان الراوية أن يروي عن عالم فذ من علماء الطبيعة ، كيف يعيش حياته العلمية في وقار العلماء ، حتى ليحسبه تلاميذه وخلصاؤه أنه إلى خصائص الملائكة أقرب منه إلى خصائص البشر ، لكن ما أصعب أن يقع هذا الراوية في حياة هذا العالم على حقيقة عجيبة ، وهي احتفاله في مكتبته ببعض الكتب التي تخاطب الغريزة في أحط دركاتها ، لينفس عن نفسه بها أثناء خلوته (اقرأ قصة « العبرى » والإلهة « لأولدس هكسلي ») ، في الكشف عن مثل هذا الضعف وأمثاله في طبيعة البشر ، ما يبصر الإنسان بحقيقة نفسه ، كائناً من كان ذلك الإنسان ؛ وإنني لأذكر قصة رواها لي صديق عن أستاذين من أجل أساتذته — ومن أجل من نعرف من أساتذة — خيل إليه عنهما ، حين لم يكن يراها إلا في قاعات الدرس ، وبين الكتب وفي غمار البحث العلمي ، خيل إليه أنهما صنف من الكائنات يستغنى عما يضطر إليه سائر الناس من طعام وشراب ، حتى كان ذات يوم ، وآمها معاً — وكانا صديقين متلازمين — عصمان القصب في جانب من الطريق العام ، فهاله ما رأى لأنه لم يكن يتوقعه ،



يبقى منه جزء لصيق بأرضه وبأهله ، فان الفن التشكيلي من نحت وقصوير متحرر من هذا القيد ، لأنه لا يحتاج من متذوقه إلا إلى الرؤية المباشرة ، وبلمحة بصرية نافذة ، يجوز للفن المحلى أن ينتقل كاملاً إلى المتذوق من أى موطن جاء ومن أى عصر ، إن كل صورة وكل تمثال مما تركه لنا الفنان المصرى القديم ، يجسد الروح المصرية الفرعونية تجسيدا لا تحطه حتى النظرة السريعة العابرة ، فتنتقل قيحه الفنية كلها إلى الإنسان الرأى ، لا تحول دون ذلك حواجز المكان والزمان ، وكذلك قل فى الفن الإسلامى ، وما ينطبع به من طابع يميزه فى كل جزء منه ، وكذلك قل فى كل فن أصيل ، من فنون الشرق والغرب والشمال والجنوب ، فالحدود المحلية تلوب ذوباناً بحيث يصبح - بالإضافة إلى كونه حاملاً لكافة الخصائص المحلية - فناً يتفوقه كل إنسان ؛ وهل حال شئ دون أن يستوحى الفن الحديث الفن الأفريقى بكل ما فيه من بساطة ورمز وتجريد ؟ ولك أن تقول ذلك وأكثر منه بالنسبة إلى الموسيقى ، فقد يكون العزف أفريقى المنشأ ، فيرقص له الإنسان النشوان فى كل مكان .

والفلسفة على ما فيها من موضوعية وتجريد محررانها من قيود مكانها وزمانها ، حتى لبصنى إلى الفيلسوف سكان الأرض جميعاً ، وفى كل العصور بغض النظر عن موطنه وعصره ، فإنها مع ذلك متأثرة بمكانها وزمانها تأثراً يجعل الفلسفة فى الهند والصين ، غيرها فى اليونان ، كما يجعل الفلسفة فى إنجلترا غيرها فى فرنسا أو ألمانيا أو أمريكا أو روسيا ؛ أريد أن أقول إن الفيلسوف برغم موضوعيته فى النظر ، متأثر بطابع قومه فى التفكير ، ومع ذلك فلأنه يعكس فى فلسفته خصائص العقل الإنسانى من إحدى نواحيه ، فهو مقروء فى غير أرضه وفى غير أمته ؛ وإذن فالعبارة دائماً هى فى الواقع على جذر عميق من جلور الفطرة الإنسانية ، ثم دقة التعبير عنه وصدق التصوير والتحليل ، وذلك وحده كفيل

للأثر الفكرى أو الأدبى أو الفنى بأن يجاوز حدود الإقليمية إلى حيث الإنسانية كلها ، مع احتفاظه بكل خصائص الإقليم .

وانتقل من مجال الأدب والفن والفلسفة إلى مجال الفعل ، تجد الظاهرة نفسها ؛ ولناخذ مثلاً من ضروب الفعل ثورات الشعوب ؛ فكم من شعب ثار داخل لإقليمه على هذا أو ذاك من أوضاعه التى أثارت فيه الغضب ، ولكن ما كل ثورة تجاوز حدود إقليمها إلى غيره من الأقاليم ؛ وذلك لأن من الثورات ما ليس يحمل من القيم إلا ما يهم أهل إقليمه وحده ، كأن يثور الثائرون على حاكم بعينه ، حتى إذا ما تبدل حاكم بحاكم انتهى الأمر ؛ لكن من الثورات كذلك ما هو مترع بالقيم الإنسانية ، التى من أجل تحقيقها قامت ، والقيم الإنسانية لا تخص إقليماً دون إقليم ، فصرعان عندئذ ما تطفى موجتها عبر حدود وطنها ، لتحتاج غيره من الأوطان التى تتشظى لقيم الجديدة ذاتها ، وكانت تنظر القيادة لتتجسر ؛ ولا فرق فى هذه الحالة بين أن تنجى القيادة القيادة الثورية من داخل أو من خارج ؛ وما الرسائل السماوية فى الديانات إلا ثورات من هذا القبيل ؛ جاءت لتستبدل قوماً بغيرهم ، وضرباً من الحياة بضرب ، ولذلك لم تقتصر رسالة منها على إقليمها ، بل امتدت كلها حتى شملت رقعة فسيحة من الأرض ، فى هذا الاتجاه أو ذاك ؛ وكذلك الحال بالنسبة للثورات السياسية ، فالثورة الفرنسية ، والثورة الروسية ، والثورة المصرية كلها من ثورات القيم ، التى لا تكاد تنبثق فى مكان ، حتى تجد الأشياء فى كل مكان .

الفرد من جوانبهما التي لا تعمق حتى تمس جنود
الفطرة المشتركة العامة ؟ أم أنها هي اللغة التي نكتب
بها ، والتي قلما نجد من يترجمها إلى لغات أوسع
انتشاراً ؟ إننا نحن الذين نترجم لأنفسنا من اللغات
الأخرى إلى لغتنا العربية ، فهل يطلب منا كذلك
أن نترجم لأنفسنا من لغتنا العربية إلى اللغات الأخرى ؟
نجبل إلى ألا متاص لنا من أن نفعل ذلك ، برغم أن
الأقرب إلى الطبيعي أن ينقل عنا الراغبون فينا ،
كما هي الحال دائماً في حركات النقل الثقافي
صفراها وكبراهها على السواء .

على أن ترجمة آثارنا الأدبية والفكرية ليست
هي الوسيلة الوحيدة في إخراجنا من المحلية إلى العالمية ،
لأن ثمة من الوسائل الأخرى ما يمكن اللجوء إليه ،
من أهمها نقل الفنون التي لا يحتاج تذوقها إلى لغة
ترجم أو لا تترجم ، فثقافتنا المحلية التي فيها بعض
القدرة على أن تكون رسالة عالمية ، ماثلة في ثمرات
التصوير والنحت ، وفي عدد لا بأس به من الأفلام
السينمائية والتلفزيونية ، حيث تكفي رؤية البصر ،
وفي بعض معزوفاتنا الموسيقية والغنائية التي يكفي
لتقويمها إنصات الأذن ، وإذن فلزام علينا أن نعرض
على العالم كل ما يمكن عرضه لنحطم حواجز المحلية
التي نحصرنا في نطاق أنفسنا أو تكاد .

إن من حقنا الطبيعي أن نثبت ذواتنا ، في إنتاج
محمل خصائصنا المحلية ، بكل ما فيها من ألوان تميز
الأفراد من حيث هم أفراد ، وتميزهم من حيث هم
مواطنون ، لكن خطوة ثالثة وأخيرة لا بد من
اجتيازها لتكون لنا رسالة فكرية وهي أن نطلع
العالم على ذلك الجانب من ذواتنا ، الذي يتجلى فيه
« الإنسان » من حيث هو إنسان ذو فطرة عامة
شاملة ، وذوق ومبادئ تسعى إلى تحقيقها الإنسانية
في سرها الدائب نحو الكمال ، لا تعرف لنفسها
في ذلك قيوداً من مكان ولا حدوداً من زمان .

زكي نجيب محمود

ليس في الجمع بين المحلية والعالمية سر ملغز ،
فسره مكشوف واضح ، وهو العثور على أصل من
أصول الفطرة البشرية - في قوتها أو في ضعفها - ،
من حيث الذوق ، والشعور ، أو منطقية الفكرة ،
أو القيم ، وفي كل حالة من هذه الحالات ينضج
الكاتب أو الفنان أو السياسي أو الفيلسوف ، من
بيئته المحلية ، إذ لا يسه غير ذلك ، ثم يتوقف
الأمر في عالمية الانتاج على مضمونه : فهل يحس
فطرة الإنسان في أصل من أصولها ؟
وإن الفطرة البشرية لمي من الخصوبة والغنى بحيث
لا يستنفدها الأدب والفكر في أمة واحدة أو في
عصر واحد ، فهي قد تعلو إلى معارج الملائكة في
روحانياتها وصفائها ، وقد تسفل إلى مهاوى الشياطين
في خبثها وخسستها وشرها ، وإنه ليكفيها من المفكر
أو الأديب لحة صادقة واحدة ، يضئ لنا بها جانباً
مظلماً من هذا العالم الرحيب ، فإذا ما فعل ذلك
ووفق فيه ، اجتاز من فوره حدود مكانه وزمانه
ليرحب به العالم أجمعين .

لكنني أنساها هنا : لماذا نقرأ نحن هنا في
الوطن العربي لأدباء العالم ومفكره - وبخاصة أوروبا
 وأمريكا الشمالية - أكثر ألف ألف مرة مما يقرأ ذلك
العالم لأدبائنا ومفكرينا ؟ لماذا اجتاز أدبهم وفكرهم
حدود المحلية ليصبحوا أدباً وفكراً عالميين ، ولم يجتز
هذه الحدود أدبنا وفكرنا ، حتى ليقرأ بعضنا
لبعضنا وكأننا نهامس في غرفة مغلقة ؟

لقد وثقنا في ثورتنا السياسية والاجتماعية أن نجعلها
ثورة إنسانية تتأثر بها بلاد كثيرة جداً في أفريقيا
 وآسيا وأمريكا الجنوبية ، كأننا كنا نثور لهم ولنا
في آن واحد ، لكونها ثورة تقوم على قيم
ومبادئ ، فلماذا يخوننا التوفيق في دنيا القلم ؟
الآن الأدب والفكر عندنا لم يستطيعا لمسة الإنسان
من حيث هو إنسان ، واقتصرا على المواطن وعلى



دكتور عبد الحميد يونس

لغة الأدب

بين المحلية والعالمية

آثرنا أن نستعمل هذا المصطلح «فن الأدب» لكي نخصص المعنى الذي نقصده في موضوع يرتبط بالتعبير الإنساني بصفة عامة وبالفن الذي يتوصل بالكلمة بصفة خاصة . ولقد استعمل هذا المصطلح قبلنا الأديب الكبير توفيق الحكيم عندما حاول أن يسجل مفهوم «الأدب» عنده . وهو الذي كابد - ولا يزال يكابد - تجربة الإبداع الفني متوسلاً بالكلمة . وليس من شك في أن الدارسين يستشعرون الحاجة إلى تخصيص مصطلح «الأدب» ، لأنه لا يزال يستعمل بمعناه المتسع الذي يدل على المستنات الخاصة بفرع من فروع العلم النظرى . كما أنه يلابس في بعض العقول والنفوس قيمياً إنسانية أخرى غير قيمة الجمال . ولذلك كان من الضروري أن نضع الأدب . بمفهومه الخاص . في دائرة الفنون الجميلة ، باعتبار واحد منها له : حوافرها ووظائفها ولا يمتاز عنها إلا بما يمتاز به كل فن جميل وهو

● «الكلمة» من الناحية العامة إنسانية ...
أى عالمية ، ولكنها من الناحية الخاصة من حيث تشكيل المخارج ومن حيث المصطلح محلية ووطنية وقومية .

● ظهرت للوجود أكثر من دعوة إلى لغة عالمية ، ذلك لأن الإنسانية استشعرت ضرورة الاتصال الفكرى والنفسى تخلصاً من الحروب التى أصبحت تهدد النوع الإنسانى كله .

● يجب المبادرة إلى رفع الحصار عن العبقرية المصرية بخاصة والعربية بعامة ، فإن ما يترجم من أدبنا المعاصر إلى اللغات الأخرى لا يكاد يعد بالقياس إلى ما يصدر عن هذه العبقرية .

غلبة وسيلة واحدة من وسائل التعبير ، وهي في الأدب الكلمة الإنسانية باعتبارها عقداً أو مصطلحاً اجتماعياً يفهمه ويرتضيه فريق معين من الناس تتواصل أجياله ، وتتراكم ثقافته ، ويصدر عن وجدان جسمى واحد .

وكل باحث يعرض للمحلية والعالمية مطالب بأن يبحث في طبيعة الكلمة الإنسانية التي تصدر عن اللسان وما يقترن به ، ذلك لأن هذه الكلمة تنفق وتختلف في وقت واحد مع وسائل الفنون الأخرى غير فن الأدب ، سواء أكانت فناً زمنية كالرقص والموسيقى ، أو كانت فناً تشكيلة كالنحت والرسم ، فالكلمة تجمع في قوسها كل ما تحمله الوسائل الفنية الأخرى : تحمل المحسوسات على اختلاف الحواس التي تدركها .. تحمل البصريات والسمعية واللمسية وما إليها ، ولكنها في الوقت نفسه لا تعكس هذه المحسوسات بطريق مباشر يحكيها ، وإنما تعكسها بطريق غير مباشر بوساطة المصطلحات اللسانية التي تدل عليها .. والكلمة تحمل المعاني المجردة أيضاً فتفضل بذلك وسائل التعبير التي تصطنعها الفنون الأخرى غير الأدب فإذا أضفنا إلى هذا كله أن الكلمة قلما تستغنى عن الحركة والإشارة أدركنا مدى اتفاقها واختلافها عن الإيقاع والرسم والنحت وما إلى هذه الفنون بسبيل .



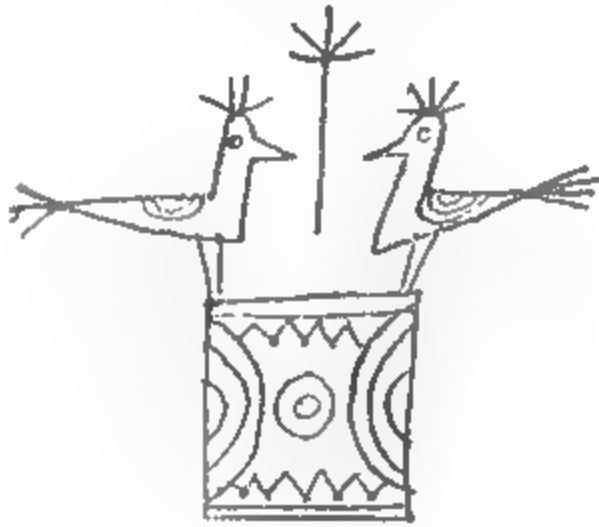
عراقة الكلمة

وأول ما ينبغي أن نقف عنده هو « عراقة الكلمة » ولستأ نريد مسيرة علماء الإنسان القديم ونحاول الكشف عن أوليات التلفظ من خلال الضباب الكثيف الذي ران على المجتمعات البدائية الأولى التي اعتصمت بالمغاور والكهوف وقن الأشجار وحسبنا أن نسجل أن الكلمة إنما هي مزية الإنسان التي انفرد بها من دون الكائنات ، ومنها « القرودة العظام أشباه البشر » ولقد استطاع الإنسان بفضل قدرته على النطق ، وسيطرته على التلفظ ، وتطويره للمخارج ، واصطلاحه على مضامينها الحسية والمعنوية أن يعيش في جماعات متواصلة الحياة في بيئات معينة وأن يسيطر على نفسه ، وعلى الطبيعة من حوله وأن يتابع التجربة بحيث يفيد كل جيل من حصيلة تجارب أفرادها ومن خلاصة تجارب الأجيال التي سبقتة حتى لنستطيع أن نقول إن الكلمة أعانت على خلق المجتمع البشري ، كما أنها في الوقت نفسه من أعظم ثمرات المجتمع البشري ، وهذه الكلمة هي التي حققها وجود الإنسان وهي التي استطاع بوساطتها أن ينتزع البقاء والسيطرة لنفسه ومجتمعه ولنوعه وهي لذلك تحمل أبداً طابع العصر والبيئة ومقومات الشخصية ، كما تحمل القدرة على مسيرة الإنسان عبر الزمان وعبر المكان ، ومن ثم هي من الناحية العامة إنسانية أي عالمية ، ولكنها من الناحية الخاصة من حيث تشكيل الخارج ومن حيث المصطلح محلية وطبقية وقومية .

يتحول مرة أخرى إلى أصله المنطوق المسموع :
وهذا التدوين ، على ما حقق للمعرفة والحضارة ،
قد احتفظ بطابع عصر ومقومات شعب أو جنس
أو قوم ونفردت لذلك مثلين اثنين :

الأول - الكتابة العربية التي جعلت
الحروف للصوائت وأفردت الحركات برموز خاصة
بها .

الثاني - الكتابة الإنجليزية التي لا تزال تحمل
حروفاً غير منطوقة تشير إلى أصولها القديمة ، وهي
الكتابة التي عمل الأمريكيون على تبسيطها باختزال
الكثير من غير المنطوق من صور كلماتها .



الأخذ والعطاء في فن الأدب

وعلى الرغم من هذه الحقائق فإن الكلمة احتلت
بين للفنون الإنسانية مكان الصدارة ، وبذلك
تقدم الأدب سائر الفنون الجميلة شيوعاً وتأثيراً .
ومهما كانت الذوائب التي خالطته على مدى التاريخ
فقد ظل مقدماً على كثير من الجهود الإنسانية وكان
التبريز فيه مدعاة للدهشة حتى قرن بربات الأولمب
وشياطين عبقر . . وكما تواصلت أجيال قبيلة أو

وإذا كان علماء اللغات قد شغلوا أنفسهم
بتأريخها وقص آثارها ومحاولة الكشف عن التشابه
والمختلف فيها ، فإن مؤرخي الفنون قد بذلوا الجهد
من ناحية أخرى لكي يميظوا اللثام عن اللغة الإنسانية
العامة، وافترضوا أو رجحوا أن الإنسان الأول قد
اصطنع لغة تجمع في أعطافها كل وسائل التعبير
الإنساني وذهبوا إلى أن «قرص الجامي الصيري» هو
أقدم اللغات الإنسانية العامة وعنه انشعبت اللغات
الأخرى وهو بهذه المثابة الفن الأول الجامع لمقومات
كل الفنون، عنه انشعب الشعر والتثيل والموسيقى
والرسم والنحت، وهذه اللغة كانت - ولا تزال -
عالمية ومضامينها مباشرة ، ومهما سائرت الإنسان
في مدارج الحضارة فتخصصت وتعقدت حتى مالت
في أرقى صورها إلى الرمز والتجريد . . فإنها حظ
مشترك بين الأجيال والبيئات والأجناس والشعوب .

ولما كانت الصيغ والمصطلحات تختلف
باختلاف العصور والأقوام فإن علماء اللغة يسجلون
حقيقتين مهمتين : الأولى - أن هناك ألفاظاً
مشتركة بين شعوب تباعدت بينها الديار والعصور
وهي تتجاوز أسماء الأصوات وبعض الحركات ،
وما يقترن بالحواس مباشرة إلى صيغ ودلالات
لا يمكن أن تكون قد صدرت عن مجرد حكاية
الصوت أو الإحساس وما يصاحبه ، بل لا بد أن
تكون ثمرة التقاء وتفاعل وهو موضوع يكتنفه
الغموض والتعقيد ، وتختلف الآراء فيه باختلاف
المذاهب والانجاهات .

أما الحقيقة الثانية فهي أن «التدوين» ،
قد صاحب اللغة حتى التيسر بها التباساً جعل
الكثيرين يتصورون أن رسم الحروف هو الأساس في
اللغة الإنسانية . والذي لا شك فيه أن التدوين غير
اللغة ونحن نلح دائماً على أنه مجرد وسيلة تعسفية
تنقل اللفظ المسموع إلى رسم مرئي قادر على أن

شعب احتفظت ذاكرة الجماعة بمأثوراتها الأدبية وهو عندها من أعظم ذخائرها ، ولا يقوم منها مقام الأثر الدال على مجد غابر ولكنه يقوم بوظيفة أعظم هي تثبيت الوجدان الجمعي على الرغم من تواصل الأجيال والانتشار في البيئات .

ومن الحقائق الواضحة أن الجماعات البشرية لم تعيش فيما يشبه الجزر المغلقة ولكنها اتصلت ببعضها ولم تعقها الحواجز الجغرافية عن هذا الاتصال . . كانت الهجرات الجماعية . . كانت الحروب المتصلة . . كان اقتحام البحر وارتداد الجبل . . ولقد صاحب فن الأدب هذا كله ورسبه وانتزع البقاء للجميع ما استحدثه من تجربة وأثر اللقاء السلبي والإيجابي ، السلمى والحربى الأخذ والعطاء في مجال فن الأدب كما أثمره في مجالات الفكر الأخرى ، ومن هنا كانت مراكز الالتقاء بين الجماعات والشعوب ، سواء أكانت وقائع حرب أو اتصال حضارة ، من أهم ما يستوقف الباحث في المحلية والعالمية بصفة عامة وفي تأثيرهما في فن الأدب بصفة خاصة .

الشعب لا يأخذ من غيره شيئاً مادياً أو معنوياً إلا إذا استشعر قيمة ما يأخذه والحاجة إليه . . والأمر في مجال فن الأدب أصعب من هذا بكثير لأن الطابع المحلى أو القومى يثير في الشعب الآخر الرفض قبل أن يثير فيه الإقبال ، فإذا وجدنا أدباً ينفذ من حصار التباين اللغوى في الصوت والمصطلح ورسم الحروف ويقتحم وجداناً جمعياً جديداً مختلفاً معه في بعض القيم الحضارية أو في مراحل التطور أو في الدين أو الجنس أو اللغة فإن المعنى المستفاد من التغلب على الحصار والتسلل من الجدار هو أن الأدب المنقول ، فيه من القدرة على البقاء ومن الشمول ومن العمق ما أهله لأن يصبح جزءاً من الزاد الوجداني للشعب الناقل .

والشواهد على تبادل الأخذ والعطاء بين الجماعات والشعوب والأقوام أكثر من أن تحصى ولا يوجد معجم لغوى لأمة معاصرة لا يحتوى على ألفاظ ومصطلحات دخيلة ، ولا يوجد أدب لم يتأثر أو يتقل ثمرات آداب أخرى . وإذا كنا قد ترددنا في نقل الأدب اليونانى في عصر ازدهار الترجمة إبان القرون الوسطى فإن نهضتنا الأخيرة قد عملت على تصحيح الموقف ونقل إلياد هوميروس وتمثيلات سوفوكليس وأرسطوفان ومن إليهم ، كما أن الحضارة الأوروبية في عصر النهضة وما تلاه تدنن بالكثير للأدب العربى في تراثه المتسع الذى ينظم الأدب الشعبى العربى . والعلماء المتخصصون في عصر النهضة الأوروبية يجمعون على اقتحام الأدب العربى ربوع إيطاليا وأسبانيا وفرنسا وإنجلترا ويذكرون بوكاشيو وسرفانتيس وجيوفرى تشوسر وغيرهم كثير .

وهناك خطأ يقع فيه الباحثون في فن الأدب بين المحلية والعالمية وهو خطأ مصدره التعصب الذى كثيراً ما يحجب الرؤية الواقعية عن العيون والعقول



ولعل الباحث على هذا التعصب المفضى إلى الخطأ ، هو التصور غير الصحيح لمفهوم « القومية » - ولا ريب في أن لكل قومية مزاياها وخصائصها ومقوماتها ولا ريب أيضاً في أن تراثها الأدبي فيه طابعها الذي عرفتها به الحياة والحضارة . ومع ذلك فإن هذا التراث الأدبي الذي يصدر عن عبقريتها فيه الطابع الإنساني العام ، فكل قومية إنما هي جماعة من الناس تواصلت أجيالها وصاغت حضارتها وحفرت مكانتها في تاريخ الإنسان إلى جانب تاريخها القومي الخاص . ومن هنا تنقسم بعض آثارها الأدبية بالعمق والشمول والقدرة على البقاء والنقل فإذا أتيح لها أن تنفذ من حصار قومية أخرى ذات لغة أخرى وتراث آخر فقد تجد الاستعداد لقبولها وتمثلها والتفاعل معها .

الترجمة ضرورة عالمية

وعندما تداعت الحواجز الجغرافية العظيمة بين الشعوب وسيطر الإنسان على طاقات جديدة أحس بالحاجة إلى تمثل التراث الإنساني . وكان من الطبيعي أن يستجيب بعض علماء اللغة لهذه الحاجة الملحة المتزايدة فعقدوا المؤتمرات الدولية وما يشبهها ، وظهرت للوجود أكثر من دعوة إلى لغة عالمية ، ذلك لأن الإنسانية استشرفت ضرورة الاتصال الفكري والنفسى تخلصاً من الحروب التي أصبحت تهدد النوع الإنساني كله . . . كانت الدعوة إلى لغة « الإسبرانتو » وفشلت وكانت الدعوة إلى لغة « الإيدو » العالمية الجديدة . . . كانت الأولى ثمرة الحرب العالمية التي انتهت عام ١٩١٨ وكانت الثانية ثمرة الحرب العالمية التي انتهت عام

١٩٤٥ . وليس من السهل تقويم هاتين اللغتين ، وكل ما يستطاع قوله هو أنهما لغتان صناعيتان ، وما نظن أن هذه الفطرة الإنسانية تستجيب لشيء مصطنع كما أنهما قصرتا على صيغ ومصطلحات أوربية في الغالب الأعم وارتكزتا على الحرف اللاتيني واحتفظتا كذلك بالتركيب اللاتيني ، وإن تخلصت الثانية منهما بنوع خاص من صعوبات الهجاء وقواعد النحو . . . والدعوة المرددة الآن هي وجوب العمل على خلق وجدان عالمي وهذا الوجدان يستتبع بالضرورة أدباً عالمياً يتخلص من تنسازع اللغات وتباين المصطلحات واختلاف الحروف . والداعون إلى لغة الإيدو الجديدة يطالبون بعملها اللغة الثانية عند كل شعب إلى جانب لغته الأصلية ، وهم يتخذون من فن الأدب منهجهم في تحقيق هذه الغاية ، ولقد استهلوا جهودهم لمحاولة التحدث إلى جيل الأطفال بهذه اللغة المصطنعة وانتخاب روائع الحكايات من تراث الشعوب لهذا الغرض نفسه .

وأهم من هذا في نظرنا هو تخطيم كل حصار نفسى بين الجماعات والشعوب بواسطة الترجمة بروائع الآداب . ولم تقف الإنسانية من قديم جامدة أمام الأخذ والعطاء في مجال الأدب ولكننا مع ذلك نحس أن الترجمة لا بد أن تنخفض - في هذا العصر الذي تتداعى فيه الإنسانية إلى التفاهم على الرغم من غبار الحرب الباردة والصراع النفسى - لمنهج تخطيطى على صعيد عالمى تسهم فيه القوميات على اختلاف آدابها ، ولم يعد الأمر يحتمل الارتجال أو الرغبات الجامحة أو الخضوع - عن وعى أو غير وعى - لنزعات القوى الكبيرة المتصارعة .

وقبل أن نخشى في توضيح هذه الفكرة نرى لزماً علينا أن نقف لحظة لكي نقوم جهدنا في ترجمة الآداب الأخرى ، ومن حسن الحظ أننا نعيش

اليوم في مجتمع فتح جميع توافذه المظلة على الجهات الأصلية الأربع . إن جهودنا في هذا المجال تحتاج إلى عملين متكاملين : أولهما - تقويم الترجمات التي سبقت تقويمياً بضعها في مكانها من حيث الأمانة في النقل والقدرة عليه مع اعترافنا بأن ترجمة الأدب أصعب بكثير من ترجمة سائر المعارف والعلوم لأنها لا تحتاج إلى فقه اللغتين . . المنقول منها والمنقول إليها فحسب ، بل تحتاج كذلك إلى فطرة أدبية تتيح لصاحبها أن يستوعب وأن ينقل الخلدجات والنبضات والنبرات والرموز والظلال .

ثانيهما - أن نضع خطة تنقسم بالإحاطة والمرونة في وقت واحد وتساير خطتنا في التنمية الاقتصادية حتى نستكمل ترجمة الروائع العالمية من مختلف اللغات ، وليس الأمر مستحيلاً أو صعباً فما أكثر الفهارس والدراسات التي سجلت هذه الروائع على اختلاف قومياتها ، وعندنا لحسن الحظ الآن متخصصون ذوو نزعات أدبية يستطيعون النهوض بهذه الأمانة على ثقلها . . ولو حدث ذلك لانفتح الباب إلى الأبد من العبقريّة المصرية المستقلة بذاتها ،

وغير المحتاجة إلى الاتقياس أو التريب أو التقصير مع الادماء !!!

بقيت مسألة أخرى لها وجاهتها ولا بد من الإلحاح عليها وهي وجوب المبادرة إلى دفع الحصار عن العبقريّة المصرية بخاصة والعربية بعمامة ، فإن ما يترجم من أدبنا المعاصر إلى اللغات الأخرى لا يكاد يمد بالقياس إلى ما يصدر عن هذه العبقريّة. وهذا القليل النادر لم يترجم كله أو جلّه لقدرته على الخروج من الإطار المحلي ، وإنما ترجم استجابة لعلاقات شخصية أو نزعات معينة . وكم كان عجبى شديداً عندما تصفحت مجلداً جامعاً للأقاصيص الممثلة لجميع الشعوب ووجدت أقاصيص تمثل إسرائيل ولم أجد واحدة تمثل العالم العربي على اتساعه ؟ . . حدث هذا منذ أربعة أعوام وهو أمر يبعث على إمعان النظر ! ! ومع ذلك فإن السيد جون هارتن ، عندما أراد منذ ثلاثين سنة أن ينتخب الأقاصيص التي تنسم بطابع العصر والبيئة والشعب إلى جانب عالميتها سجل عشرات الأقاصيص الممثلة لحضارة المنطقة ولم يفضل ألف ليلة وليلة واختار في مجلده الأخير الدال على العصر الحديث

ثورة الفكر الحديث

الظاهرة المرمية رؤى البصر فضلاً عن البصيرة في فكرنا العربي الحديث ، هي تلك الثورة الرائعة التي شملت هذا الفكر بكافة مرافقه وشئ مناحيه ، ثورة في ميدان اللغة إذ تخلصت الأذواق من شوائب المحسنات البلاغية وأثقال الزينبات اللفظية ، وثورة في ميدان الأدب إذ تحرر الأدباء من غروب التقليد والمحاكاة لينطلقوا إلى آفاق أرحب نحو الإضافة والتجديد والخلق والابتكار ، وثورة في ميدان النقد إذ تخلص النقد من مجرد الوقوف في النص عند ذكر المحاسن والعيوب إلى الصدور عن نظرية جهالية عامة وإن اختلفت من ناقد إلى ناقد آخر ، وأخيراً ثورة في ميدان الفكر الذي تحرر من عبودية الاستعمار الثقافي ودعاوى

البورجوازية الزائفة ليصبح فكراً اشتراكياً مستنيراً حريصاً على تأكيد ملامحه المصرية الأصيلة دونما انفصال عن واقع الفكر العربي من ناحية وواقع الفكر العالمي من ناحية أخرى . ولكي نقيس هذه الثورة الأدبية قياساً سليماً أو حتى لكي نقيسها نقيماً منصفاً لا بد لنا قبلًا من أن نقوم بعملية مسح شامل لفترات السابقة وبخاصة في الربع الأول من هذا القرن ، فهذه الفترة بحق هي التي تشكل أعصب الفترات في تاريخ نهضتنا الأدبية الحديثة إلى جانب كونها الحلقة الوسطى فيما نبتنا وبين القرن الماضي « فلا تزال هذه الحقبة إلى يوم الناس هذا أساساً من أسس الأدب والنقد المعاصرين فشوق ومطران والعقاد وطه

أقصوصة لأحد أدبائنا الرواد في مجال القصة القصيرة وهو محمود تيمور وأذكر أنه اختار قصته ويحفظ بشباك البريد ! ١٠ . فكيف نتخلص من هذا الحصار غير الطبيعي ؟ ؟

وهكذا نتضح الحقيقة التي توقفت عندها لكي أتحدث عن علاقة الترجمة بأدبنا ، ونحن نشهد في مجالات القصة والرواية والتمثيلية عشرات التجارب ، ولو أننا قسناها بمقاييس العلماء والنقاد الذين يسهمون في التقريب بين الشعوب بوساطة فن الأدب ، فأننا نجد بعضها يرتفع إلى المستوى الرفيع الذي يؤهلها لمكان ممتاز أو مقارب للممتاز بين روائع الشعوب في هذا العصر . ولذلك كان إصرارنا على وجوب اهتمامنا بالأجهزة الدولية التي تهض بهذا العبء وضرورة إلحاحنا على تخطيط للترجمة الأدبية على الصعيد الدولي مع الاهتمام بجميع وسائل الاتصال التي تجعل أدبنا كغيرهم من أدباء العالم معروفين في بيئات أخرى وبلغات أخرى .

ويقتضينا هذا كله أن ندرك مكانة فن الأدب من الحياة . . إنه ليس استجابة لزعمة التسلية والترفيه ،

وليس صناعة هندسية تستحدث الطرب بال تكرار والتداخل والتماثل والانسجام ، كما كان فن الأرابيك القديم ولكنه تحقيق الوجود لفرد عبقرى يستحدث التكامل بين ذاته وبين إطاره الاجتماعي ويدرك أن عمق التجربة وشموها والقدرة على التعبير عنها بوساطة الكلمة يجعلها أقدر على البقاء في بيئتها والنفاذ إلى المحيط العالمي . . والحياة تختبر كل تجربة ، وذاكرة التاريخ الأدبي تضعها في مكانها ، كما أن الحكومة الأدبية تذيبها وتشرحها وتجلها للمتلقين ، وما من عبقرية تستطيع أن تنتزع البقاء أو الخلود أو العالمية بلا ثقافة وبلا تراث . . ولم تعد الثقافة في عصرنا محلية . . ولم يعد التراث القومي هو الزاد الوحيد ، ولذلك كانت المحلية في فن الأدب المستكمل لمقومات العبقرية والصدق في التجربة والتعبير مجرد زى ، أما المضمون فله مقوماته الإنسانية وليس أسدق من التراث الشعبي فهو حل ضيقه الظاهر إنساني بل عالمي ، تتشابه وتماثل فيه الأشكال والمضامين جميعاً .

عبد الحميد يونس

حسين والرافعي ومن إليهم ، لا تزال أعمالهم الأدبية والنقدية هي المرجع الجاد الذي يطمئن إليه الباحثون ويوصى به الأساتذة إلى حد كبير . لهذا كان رائداً من الدكتور حلمي حل مرزوق أن قام بوضع كتابه القيم فعلاً . تطور النقد والتفكير الأدبي الحديث في مصر . الذي غطى به هذا الموضوع على امتداد الربع الأول من القرن العشرين .

والقيم في هذا الكتاب هو المنهج الذي عالج به المؤلف موضوعه ، والذي قسم فيه هذه الحقبة إلى قسمين يغلب على القسم الأول منهما غلبة التيار القديم وابتدئ القسم الثاني بإرهاصات الجديد والفصل بين القسمين هو نشأة الجامعة المصرية باعتبارها « حادثة قومية » من ناحية

وبداية لزعة العلمية أو المنهج العلمي من ناحية أخرى ؛ على أن المؤلف لم يفعل ما يفعله الكثيرون من يرمون في أحضان أي مذهب ينظرون من خلاله إلى الظواهر والأشياء ، ولكنه عمد إلى المنهج التوليقي الذي يجمع بين أفضل ما في المنهجين الكبيرين في دراسة الظاهرة الأدبية وهما المنهج التأريخي أو الحتمية التاريخية الذي تزعّمه « تين » والمنهج الفردي الذي يمل من شأن البطولات الفردية والذي نادى به « كارليل » ومن هنا كان المنهج الذي اتبعه المؤلف وسطاً بين هذا وذاك ، فهو لم ينكر الظروف وأثرها ولم يحدد حل الإرادة والموهبة بأي حال من الأحوال . ومن هنا كانت سلامة الكثير من النتائج التي توصل إليها المؤلف على الرغم مما لحقه

النتائج من أهمية في تكييف هذه الفترة وبيان أثرها في فكرنا العربي الحديث ؛ حتى نصل إلى الفكر العربي المعاصر فنلتقي بالاتجاهات الثلاثة الكبرى . . اتجاه النقد البياني عند الراقعي ثم الاتجاه العلمي والفلسفي عند العقاد وأخيراً الاتجاه الفني العلمي أو الأدبي العلمي عند طه حسين ، فهذه الاتجاهات الثلاثة استطاعت بحق أن توصل القيم الأدبية عندنا وتقيمها على أسسها الفلويقوالعلمية والفنية ، واصله بذلك الفكر الأدبي في مصر بالفكر الإنساني في العالم كله .

القومية والعالمية في الفكر الفلسفي

ابن سينا



● لا يكفي لكي يكون المبدأ متمشياً مع قوميتنا أن « يقرر» البعض أنه كذلك ، وإنما لابد من « اثبات » أن هذا المبدأ دون غيره هو الذي يميز عن قوميتنا تمييزاً صحيحاً .

● وليس معنى اتجاهنا إلى تأكيد قوميتنا هو أن نتمسك بمخالفة آراء الغير في كل صغيرة وكبيرة فنظن أننا بذلك ندم شخصيتنا القومية . بل إن هذا الدم لا يكون إلا باتخاذ الموقف الناضج الذي نقف فيه من أفكار الآخرين موقف الواصل من نفسه ولا نتمسك تأكيداً ما يتنافر معها من أجل اقناع أنفسنا باستقلالنا الفكري .

● من المؤكد أن الفلسفة القومية لا تعتمد أن تكون قومية ، ولا يسمى الفيلسوف إلى الكشف أولاً عن الخصائص القومية لبلاده لكي يبنى مذهباً فلسفياً منطقياً عليها ، وإنما يمارس الفيلسوف تفكيره وتأتي أجيال تالية من الشراح تكشف خصائص مشتركة بينه وبين غيره من بني وطنه ، فتكون تلك الخصائص هي الروح القومية في الفلسفة .

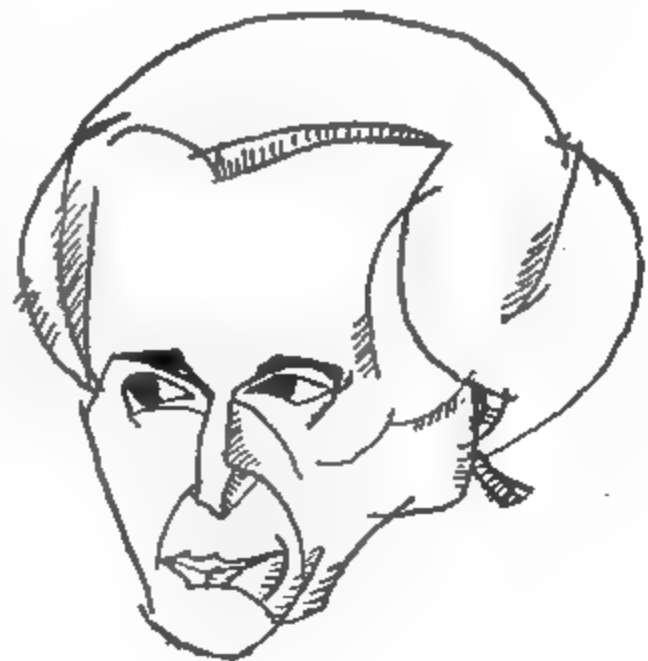


أفلاطون

دكتور فؤاد زكريا

١ • كانت

إذا كانت « الشخصية » هي مجموع الصفات التي يعرف بها الفرد ويتميز بها عن غيره من الأفراد، فإن « الفلسفة » هي مجموع الخصائص التي تتميز بها الأمة وتحدد معالمها الخاصة وسط الأمم الأخرى . وبهذا المعنى يمكننا أن نصف الفلسفة بأنها « شخصية الأمة » وركن أساسي من أركان قوميتها . ففي كل فلسفة إذن عنصر قومي لا يمكن إنكاره ، ولكن فيها أيضاً عنصر عالمي يخاطب الإنسان بما هو إنسان ، لا من حيث هو فرد في هذه الأمة أو تلك . ومن هنا كان من الطبيعي أن يثور الجدل حول العلاقة بين هذين العنصرين ، وأن تشتد الخلافات بين أنصار القومية وأنصار العالمية في مجال الفلسفة ،



واحد : هو أن الفلسفة اليونانية نتاج يوناني صميم ،
وأنها تعبير عن « عبقرية » الأمة اليونانية القديمة ،
وما كان لها أن تظهر إلا في هذه الأمة على وجه
التحديد .

ومع ذلك ، فهل كان الطابع القومي الواضح
الذي تنصف به هذه الفلسفة حائلاً بينها وبين التأثير
بشق التيارات العسكرية التي كانت سائدة في
عصرها وفي المصور السابقة عليه ؟ إن الرأي
الذي أصبح الاتفاق يكاد يكون منعقداً
عليه بين الباحثين في هذا الموضوع ، هو أن الفلسفة
اليونانية قد استمدت عناصر أساسية من حضارات
الشرق القديم ، وأنها أدمجت في داخلها كل ما انتقل
إليها عن طريق الاتصال الحضاري من علم هذه
الحضارات وتجاربها وأفكارها ، بل وعقائدها في
بعض الأحيان .

ومن جهة أخرى ، فقد اندمجت الفلسفة اليونانية
في التراث الغربي التالي اندماجاً وثيقاً ، وأصبحت
تكون أصلاً مؤكداً لتلك الحضارة التي تعرف اليوم
باسم الحضارة الغربية . فنذ أوائل العصر الحديث ،
بدأت حركة الإحياء الضخمة لتعاليم الفلسفة اليونانية ؛
ولكن أين حدث هذا الإحياء ؟ لقد حدث
في بيئات وفي ظروف اجتماعية تختلف كل
الاختلاف عن بيئة اليونانيين القدماء وظروفهم
الاجتماعية . فأين دولة المدينة City-state اليونانية
القديم من الدولة الأوروبية الحديثة المعقدة ؟ وأين
الحياة اليونانية البسيطة من الحياة الحديثة المعقدة ؟
ومع ذلك فما زال الكتاب الغربيون المحدثون يتخذون
من آراء الفلاسفة اليونانيين مرشداً لهم في حل كثير
من مشكلاتهم ، وما زالوا يؤمنون إيماناً عميقاً
بأنهم فكراً إلى هؤلاء القدماء ، أو بأن حضارتهم
الحديثة قد استمدت مجموعة من أهم عناصرها من
طريقة تفكير هذه المجموعة الصغيرة من الدويلات ،
التي عاشت منذ خمسة وعشرين قرناً .

مثلاً اشتدت في مجالات أخرى متعددة . ولنا نود
في هذا المقال أن نضيف وقوداً جديداً إلى هذه
الحلقات المستمرة ، وإنما نود أن نسهم في إلقاء
بعض الضوء على هذه المشكلة ، عن طريق تحديد
بعض المفاهيم الرئيسية المستخدمة فيها ، وتحليل
المعاني الحقيقية لمختلف الآراء التي تساق في هذا
الشأن ، وإيضاح معالم بعض التجارب التي سبقتنا
في هذا الاتجاه من أجل الاسترشاد بها في توجيه
تجربتنا الخاصة .

● البداية التاريخية

وفي رأي أن أفضل بداية لبحث موضوع كهذا
هي البداية التاريخية :

فن الممكن أن تتعدد معالم المشكلة بمزيد من
الوضوح إذا استعرضنا الطريقة التي نشأت بها
بعض الفلسفات القومية ، والعلاقات التي كانت
تجمع بينها وبين الفلسفات القومية الأخرى التي
اتصلت بها على نحو ما . وسوف نتناول
من النماذج الرئيسية ما يعيننا على استخلاص أهم
النتائج التي نود الوصول إليها في هذا المقال ، دون
أن نحاول بطبيعة الحال تقديم عرض شامل لمختلف
الفلسفات القومية .

● ١ الفلسفة اليونانية

١ - لا شك أن أول نموذج يفرض نفسه على
ذهن الباحث في موضوع كهذا هو الفلسفة اليونانية
فعلى أرض اليونان ظهرت ، منذ خمسة وعشرين
قرناً ، فلسفة ناضجة غنية لها معالمها القومية الواضحة .
وهذا الطابع القومي للفلسفة اليونانية هو ما أجمع
عليه مؤرخو هذه الفلسفة ، سواء منهم من يؤمن
بالحتمية ومن لا يؤمن بها ، ومن يجعل هذه الحتمية
تاريخية أو جغرافية أو اقتصادية . فالكل ، على
اختلاف اتجاهاتهم الفكرية ، يتفقون على شيء



● الفلسفة العربية

٢- ولنتناول نموذجاً آخر مألوفاً لدينا ،
هو الفلسفة العربية هذه الفلسفة التي
صاغت لنفسها مصطلحاتها الخاصة ، وحددت
لنفسها مشكلات كان بعضها (كشكلة العلاقة بين
العقل والنقل ، أو بين الحكمة والشرعة) يثار لأول
مرة ، قد اصططبت بصيغة محلية وقومية لا شك فيها .
ومع ذلك فإن القوة الدافعة الأولى لظهور هذه
الفلسفة كان تأثير المفكرين العرب بمزلفات اليونانيين
القدماء عندما نقلت إلى لغتهم . ومن جهة أخرى ،
فإن هذه الفلسفة عندما نضجت وتقدمت إلى العالم
مؤلفات أصيلة وشروحات عميقة على أعمال كبار
الفلاسفة اليونانيين قد انتقلت إلى الفكر الغربي وكانت
دعامة أساسية من دعائم تلك النهضة العقلية والعلمية التي
تميزت بها أوروبا منذ أوائل العصر الحديث .
وفي الحالتين لم يكن الطابع القوي للفلسفة العربية
جائلاً بين العرب وبين الأخذ بتوسع من اليونانيين ،
أو بين الأوروبيين وبين الأخذ بتوسع من العرب .
ولم يحاول أحد ، في تلك العصور الغابرة ، أن يضع
تعارضاً بين القومية وبين التأثير بأفكار الأمم الأخرى
أو أن يحمل على هذا التأثير بحجة أنه إقحام لعناصر
« دخيلة » لا صلة لها بالظروف الخاصة للبيئة التي
تحل فيها .

● الفلسفة الألمانية

٣- وأخيراً ، فقد نشأت في القرنين الثامن
عشر والتاسع عشر فلسفة ألمانية واضحة
المعالم ، كان أعظم أقطابها « كانت » و« شلنجر » و« فشته »
و« شوبنهاور » و« هيجل » وكانت لهذه الفلسفة خصائصها
المميزة لها عن سائر الفلسفات المعروفة في ذلك
الحين : فهي فلسفة مثالية تفسر العالم كله من خلال
مقولات ذهنية أو فكرية ، وهي بذلك تكون تياراً
متميزاً لم يعرف بمثل هذا الوضوح إلا بين مفكرى

الأمة الألمانية وحدها . وفضلاً عن ذلك فقد دعا
كثير من أنصار هذه الفلسفة إلى القومية الألمانية
صراحة ، واشتهر من بينهم في هذا الصدد فشته
وهيجل بوجه خاص . ومع ذلك فهل يمكن أن
تفهم هذه الفلسفة ، ذات النزعة القومية الواضحة ،
بمعزل عن التيار الفكري الذي بدأه ديكرارت ،
وأضفى عليه اسينوزا صبغة كونية شاملة ، وحوله
هيوم في اتجاه الشك بوجود واقع صلب يطابق
المفاهيم الفكرية ؟ ومن جهة أخرى فإن تأثير هذه
الفلسفة الألمانية لم يقتصر على مفكرين ممن ينتمون إلى
نفس قوميتها ، بل امتد إلى اتجاهات فكرية ظهرت
في بلدان لا تربطها بالقومية الألمانية صلة وثيقة ،
كما في الوجودية الفرنسية المعاصرة التي ترجع
جنورها الأولى إلى تلك الفلسفة الألمانية ، وكما في
الماركسية - وهي فلسفة لاقومية ترتبط في أصلها
بمثالية هيجل أوثق الارتباط .

● القومية لتعارض العالمية

فما هو إذن الدرس الذي تعلمنا إياه التاريخ ،
كما عرضناه في الأمثلة الثلاثة السابقة ، التي ينتمي
أحدها إلى التاريخ القديم ، والثاني إلى الوسيط ،
والثالث إلى الحديث ؟ إن النتيجة الواضحة التي
تؤدي إليها دراسة هذه الأمثلة ، هي زيف التعارض الحاد
الذي يقول به الكثيرون بين القومية والعالمية .
فإن الفلسفات تأثيراً ، على النطاق العالمي ، وأطول
الفلسفات بقاء خلال الزمان ، هي فلسفات
نشأت في ظروف قومية معينة ، واصططبت بصيغة

عملية خاصة، ولكن الإنسان عرف كيف يجد فيها أفكاراً تتجاوز نطاق الأصل الذى نشأت منه ، وتعلم على حدود الوطن الذى ظهرت فيه . ومن المؤكد أن الفكرة التى نقول بها - وأعني بها عدم التنافر بين القومية والعالمية - تزداد دعائماً رسوخاً بمضى الزمان ، إذ أن التجارب الإنسانية تزداد على الدوام تقارباً بفعل عوامل تكنولوجية وحضارية لا نجد ما يدعونا هنا إلى الإشارة إليها ، لأنها معروفة ومألوفة للجميع . فالواصل والحواجر الفكرية بين الأمم تتساقط بالتدرج ، والانجلاء العقلى أو الفنى أو الأدبى الواحد يفرض نفسه على يثبات متباينة كل التباين ، وينتشر فى أرجاء الأرض دون أن يجروء أحد على أن يوصد فى وجهه أبواب بلده أو يحول دون ذبوعه فى بيئته . وبعبارة أخرى ، فالظروف الخارجية لحياة العالم المعاصر تؤدى إلى إسقاط الحواجز بين القومية والعالمية ، حتى أن بعض المفكرين ليتنبئون بأن العالم سيضطرب - تحت تهديد الحرب النووية - إلى التوحد سياسياً وفكرياً ، سواء شاء أم لم يشأ ، إذ أن هذا هو البديل الوحيد عن الفناء التام . وسواء أصبح هذا التنبؤ أم لم يصبح ، فلا جدال فى أن العالم سيشهد ، خلال الأجيال القليلة القادمة ، تعديلات أساسية على مفهوم القومية ، ربما لم تخطر من قبل على بال البشر ، طوال تاريخهم المعروف .

ولننظر إلى المسألة من زاوية أخرى ، فنقول

إن البشرية ، بعد أن دخلت عصر الصواريخ ، وأوشكت على دخول عصر الانتقال إلى الكواكب الأخرى ، ستجد نفسها مضطرة ، بحكم الظروف الحتمية ، إلى الإقلال من أهمية الحواجز القومية بالتدرج .

ولن نتحدث هنا عن النفقات والجهود والأبحاث التى يقتضها انتقال الإنسان من كوكبه الأرضى إلى الكواكب الأخرى ، والتى تبلغ من الضخامة حداً يتجاوز نطاق قدرة أية دولة بعينها ، ويقتضى

تضافراً بين البشر أجمعين ، وإنما نود أن نشير إلى موقف لا أشك فى أن الإنسان سيواجهه فى وقت ليس بالبعيد : فعندما يطل الإنسان على أرضنا هذه من كوكب كالمريخ ، أو حتى من القمر ، فهل يشك أحد فى أن مثل هذا الإنسان ، ومع كل العالم الذى سيقف مهوراً أمام الكشف الجديد ، سينظر إلى الأرض نظرة تعلق على تخطيطات الحدود السياسية أو الفوارق الضئيلة فى الصفات التنصرية ؟ ألن تصبح وحدة تفكيره عندئذ هى الكوكب الواحد ، بعد أن كانت فى أقدم العصور هى القبيلة والعشيرة ، ثم أصبحت المدينة ، ثم تحولت إلى الدولة فى عصرنا الحالى ؟ تلك كلها احتمالات حقيقية ينبغى أن نفكر فيها جدياً ، لكى ندرك طبيعة العصر الذى نحن مقبلون عليه .

وإذن ، فهناك كما قلت ظروف خارجية حتمية تؤدى بالإنسان ، سواء شاء أم لم يشأ ، إلى تجاوز التعارض بين القومية والعالمية . ولا بد أن تستجيب كل مجالات النشاط الإنسانى ، من فن وأدب وعلم وفكر ، لهذه الظروف الحتمية . ولكنى أحسب أن الفلسفة ستكون أسرع هذه المجالات كلها استجابة لهذه الظروف . ذلك لأن الفلسفة تميل بطبيعتها ، إلى السومية والشمول ، واتجاهها الأصيل إنسانى قبل أن يكون قومياً . إن الفلسفة تبحث عقل ، والعقل هو أساس التوحيد بين البشر ، وهو يزع تلقائياً إلى تجاوز الفوارق الضيقة ، ولا يعرف له حدوداً إلا « عالم الإنسان » بما هو كذلك . وليس معنى ذلك أن العنصر القومى مفقود تماماً فى الفلسفة ، وإنما معناه أن هذا العنصر إنما هو الإطار الذى يصفى هيكلها خارجياً على مضمون لا يمكن بطبيعته إلا أن يكون إنسانياً . فاعتماد الفلسفة على العقل هو إذن العامل الرئيسى الذى يجعل الصفة الإنسانية العالمية تغلب فيها على الصفة القومية ، وإن يكن لهذه الأخيرة دون شك وجودها الأصيل .



فاذا كانت الفلسفة ، كما قلنا ، تتألف من مضمون إنساني عام ، قوامه العقل الذى هو عنصر التوحيد فى حياة البشر ، ومن شكل أو إطار قوى ، يمكن أن تتباين أحواله من شعب إلى آخر ، فلا بد لكل فهم سليم للفلسفة من أن يتضمن هذين العنصرين معاً ، مع إدراك الاتجاه الواضح إلى العالمية ولا سيما فى العصر الحديث . ومعنى ذلك أن كل فهم للفلسفة يقتصر على العنصر القوى وحده ، أو يؤكد العنصر العالمى وينفى العنصر القوى نفيًا تاماً ، لا بد أن يقع فى أخطاء أساسية . فلنتقل إذن إلى بيان أخطاء كل من هذين الاتجاهين المتطرفين .

● أخطاء النزعة القومية المتطرفة

من السهل أن يودى الطرف فى تأكيد أهمية العنصر القوى فى الفلسفة إلى نظريات غريبة من الروح الفلسفية الخفة . ومن أكثر هذه النظريات خطأ ، تلك النظرية التى تستمد خصائص فلسفة أمة معينة من بيئتها الجغرافية ، فتحدث عن تأثير الجبال الوعرة فى تفكير اليونانيين أو تأثير الصحراء الشاسعة فى تفكير العرب . مثل هذه النظريات لا تستحق منا اهتماماً كبيراً ، لا لأنها تجهل الحقيقة ، بل لأنها تتناول عنصراً ضئيلاً من عناصرها وتعممه وتجعل منه أساساً كاملاً للتفسير . وهناك نظريات أخرى تربط بين فلسفة الأمة وبين خصائصها العنصرية . ولقد اشتهرت من تلك النظريات فى الآونة الأخيرة ، النظرية النازية التى كانت تؤكد وجود صفات عرقية تميز كل شعب ، وتذهب إلى أن هذه الصفات هى التى تفسر عبقرية هذا الشعب أو افتقاره إلى العبقرية . وهكذا ذهب النازيون إلى أن الفلسفة الألمانية مرتبطة بالخصائص العنصرية للجنس الجرمانى الآرى ، وأكثروا من جهة أخرى أن هناك شعوباً عاجزة ، يحكم تركيبها الطبيعى ، عن التفلسف ، أو عن الوصول إلى أية

نتيجة لها قيمتها إذا ما تفلسفت ، وهى بوجه خاص الشعوب السامية . هذه المزاعم بدورها تفتقر إلى أى دليل ، وتقوم على أساس لا ينتمى إلى العلم الصحيح أو الفكر السليم بسبب . ومع ذلك فقد اقتنع بها الملايين فى وقت من الأوقات ، وكان اقتناعهم بهذا الخطأ الواضح دليلاً على مقدار الخلط الذى يمكن أن تجلبه النزعة القومية المتطرفة على الأذهان .

عل أننا لو تأملنا حياتنا الثقافية الراهنة بامعان لوجدنا أننا - نحن الحظ - لسنا واقعين فى هذا النوع من الأخطاء . وربما كانت أخطاء أصحاب النزعات القومية المتطرفة بيننا أقل خطورة بكثير ، ومع ذلك فمن الواجب أن نناقشها مناقشة صريحة حتى تظهر لنا العلاقات بين القومية والعالمية فى الفلسفة فى ضوءها الصحيح .

فى بلادنا العربية ، وفى مرحلتنا التاريخية الراهنة ، يعتقد الكثيرون أن الفكر لكى يكون قومياً بالمعنى الصحيح ، ينبغى أن يكون «مغلفاً» . فهم يتعمدون تأكيد العناصر المتنافرة مع الفلسفات الأخرى ، ظانين أن هذه العناصر هى التى تتمثل فيها روح الأمة وتقاليدها الحقة . فاذا اعترضنا مشكلة من المشكلات ، واقترح البعض لها حلاً مستمداً من تجارب أم أخرى سبق أن مرت بنفس المشكلة ، وجدت من يسارع إلى رفض هذا الحل آلياً ، والإتيان بحل آخر يخالف له ، قد لا يكون أحد قد جربه من قبل ، ولكنه يفضل على الأول بحجة أنه

هو الذى يتمشى مع قوميتنا ، وفى اعتقادى أنه لا يكفى لى يكون المبدأ متمشياً مع قوميتنا أن « يقرر » اليقضى أنه كذلك ، وإنما لابد من « إثبات » أن هذا المبدأ دون غيره هو الذى يعبر عن قوميتنا تعبيراً صحيحاً .

كذلك لا يتعين أن تكون الفكرة قومية لجرد أنها « تخالف » أو « تغاير » أفكاراً صدرت عن مجتمعات أخرى . والخطر الأكبر فى هذا النوع من التفكير هو أنه يؤدى إلى نوع من الانعزالية « وإلى ضياع كثير من فرص الاستفادة بالتجارب المفيدة التى يشترك معنا فيها غيرنا من الأمم » بحجة أن فى الاسترشاد بهذه التجارب قضاء على قوميتنا . وكثيراً ما يترتب على التطرف فى هذا الموقف الاتجاه إلى المخالفة والعناد لذاتهما ، ومعنى ذلك أن يقف المرء من الأمور موقفاً سليماً : إذ أن العنيد يظن أنه يؤكد ذاته ، على حين أنه فى واقع الأمر شخص سلبى يكفى بالقيام برد فعل عكسى على تصرفات الآخرين ، فيكون بذلك مقيداً بهم أكثر مما يظن . وبالاختصار ، فليس معنى اتجاهنا إلى تأكيد قوميتنا هو

أن نتمسك بمخالفة آراء الغير فى كل صغيرة وكبيرة ونظن أننا بذلك ندم شخصيتنا القومية ، بل إن هذا الدم لا يكون إلا باتخاذ الموقف الناضج الذى نقف فيه من أفكار الآخرين موقف الواصل من نفسه ، ولا نتمسك تأكيد ما ينافر معنا من أجل اقناع أنفسنا باستقلالنا الفكرى .

وهناك اعتقاد آخر يتمسك به الكثيرون فى هذا المجال ، وهو فى رأى لا يقل خطاً عن الاعتقاد السابق ، وإن يكن أشد منه خفاء . هذا هو الاعتقاد بأن كل ما هو قديم ينتمى بالضرورة إلى صميم الروح القومية . ذلك لأن القديم لا يتعين بالضرورة أن يكون قومياً ، بل إنه قد يكون دخيلاً ، شأنه شأن أى اتجاه حديث مشرود . ومع ذلك

فإن أصواتاً كثيرة تعلو مؤكدة أن الاهتمام إلى قوميتنا الأصلية لا يكون — أو لا يبدأ — إلا بإحياء التراث الغابر ، الذى يعتقدون أنه كله

الصق بقوميتنا من كل ما هو جديد . مثل هذه الطريقة فى التفكير تنطوى ضمناً على اعتقاد شائع إلى حد بعيد ، ولكنه كثيراً ما يكون بعيداً عن الصواب ، هو الاعتقاد بأن القومية فكرة سكونية ، ثابتة ترتبط بالماضى أكثر مما ترتبط بالحاضر . ولو أمعن أصحاب هذا الرأى فكرهم فى مقدمتهم الأساسية هذه ، لوجدوا أنها تقبل اعتراضات حاسمة : فقد ثبت فى عصرنا الحاضر أن القومية فكرة « ديناميكية » تقوم أساساً على التجدد والحياة ، وأنها إذا اكتفت بأن تشد الأمة إلى ماضيها الغابر ، ولم تساعد على التطلع إلى مستقبل أفضل ، كانت قوة معوقة هدامة . ومن هنا فإن العناصر التى تركز عليها فكرة القومية ، والتى تتجمع حولها أمانى الأمة الواحدة ، ينبغى ألا تكون عناصر متجمدة متحجرة ، وإنما الواجب أن ترتبط مشاعرنا القومية بحاضرنا ومستقبلنا مثلاً ترتبط بماضينا ، بل إنى لأذهب إلى أبعد من ذلك ، فأقول إن نظرنا إلى التراث ينبغى ألا تكون قيداً يمنعنا من الحركة ، وأن موقفنا من التراث ينبغى أن يقرر تبعاً لمقتضيات حياتنا الراهنة . فالقديم لا ينبغى أن يتحول إلى صنم مقدس لجرد كونه قديماً ، بل إن تبجيلنا واحترامنا له يجب أن يتوقف على مدى قدرته على الإنتاج فى حياتنا الحاضرة والإسهام فى دفعها إلى الأمام . وليس معنى ذلك أن نتنكر لتراثنا ، أو أن نتمسك بأويله وأويلات ملتوية لكى يبدو متمشياً مع اتجاهاتنا الراهنة ، بل إن معناه الوحيد هو الخضوع لسنة الحياة التى تجعل من تاريخ الإنسان الغابر دعامة يرتكز عليها فى حاضره ويسترشدها فى مستقبله .

● أخطار النزعة العالمية المتطرفة

قلنا من قبل إن الفلسفة ، بحكم كونها مبحثاً عقلياً ، لديها نزوع طبيعى إلى العالمية ، وأن صفة العالمية تعد ، بالتالى ، أقرب إلى التعبير عن طبيعة الفلسفة . ومع ذلك ، فكما ينحطئ من يتطرق فى



تأكيد الزعة القومية في الفلسفة ، فكنذلك يخطئ من يذهب في تأكيده لطابعها العالمى إلى حد التجاهل التام لكل الفروق التى تترتب على تباين الظروف المحلية والقومية التى تنشأ فيها كل فلسفة . ذلك لأن الفلسفة كما قلنا تتناول مضمونا إنسانيا عالميا ، موضوعاً في إطار قوى محدده . وهذا الإطار المحدد يحتم تأثير المضمون ذى الطابع الشامل بالظروف الاجتماعية المتغيرة للمجتمع القومى الذى تنبع منه الفلسفة ، وبالتالي ينبغى في كل فهم سليم للفلسفة أن نعمل حساباً لتأثير تغير هذه الظروف في المضمون الفلسفى الذى يعبر عن نفسه من خلالها .

ومع ذلك فكثيراً ما نرى اتجاهات في فهم الفلسفة تتجاهل هذا العنصر تجاهلاً تاماً . وقد تكون نقطة بداية أصحاب هذه الاتجاهات هى إدراك الحقيقة التى سبق أن نهبنا إليها من قبل ، وهى : نزوع الفلسفة بطبيعتها إلى الصبغة الانسانية الشاملة غير أنهم يتطرفون في هذا الاتجاه إلى حد إغفال كل تأثير للسياق القومى أو الاجتماعى المحدد في الفلسفة التى تظهر فيه . فهم يتصورون الفكر الفلسفى نباتاً شاذاً تستطيع أن تزرعه في أية تربة ، وتستطيع أن تتوقع منه دائماً نفس الثمار .

ففى الغرب مثلاً ظهرت فلسفات واتجاهات فكرية قد تكون المشكلات التى أثارتها ذات صبغة إنسانية عامة ، ولكن الإطار الذى ظهرت فيه هو دون شك إطار محلى تحكمت فيه ظروف خاصة مرت بها المجتمعات الأوروبية على التخصيص ، ولم تمر بها المجتمعات الشرقية التى ظلت بمنأى عن هذه المؤثرات . ولأنضرب لذلك مثالين : فالاتجاهات اللامعقولة في الفكر والفن والأدب الغربى ، ابتداء من السبريالية إلى الرواية الجديدة ، هى اتجاهات لم يكن من الممكن أن تظهر إلا في شعوب مرت بتجربة العقل رديحاً طويلاً من الزمان ، حتى شملت

التفكير العقلى وسعت إلى تجاوز حدود المعرفة العلمية وإلى استطلاع آفاق جديدة في عالم مغاير لعالم المنطق . أى أن اللامعقولة - سواء في الفن وفي الفكر والأدب - ظهرت في الغرب نتيجة للتشبع بالمعقولة والرغبة في البحث من اتجاهات أخرى تجدد نشاط الروح التى شئت المنطق المنظم . غير أن نقل هذه الاتجاهات نقلاً حرفياً في مجتمع شرق لم يمر بنفس التجربة ، ينطوى على محاكاة آلية تنبهر عن فقدان الشخصية والعجز عن الاستقلال الفكرى . فنحن في الشرق ما زلنا نسعى إلى إقرار حكم العقل ، وما زلنا نحتاج إلى كفاح طويل لكي نعود شعوبنا احترام التفكير المنطقى وتطبيقه في شتى أنواع معاملاتهم . فكيف إذن نقفز هذه القفزة المفاجئة ، عبر ثلاثة أو أربعة قرون من المعقولة التى مر بها الغرب أولاً وأثرى بها حياته في كافة المجالات ، لكي نصل دفعة واحدة إلى اللامعقولة ؟ وكيف نستطيع ، في ظروفنا هذه ، أن نجد متعة في اللامعقول ونراه معبراً عن روح العصر ، مع أن هذه الروح تتخذ في بيئتنا المحلية طابعاً مختلفاً كل الاختلاف عنه في البيئات الغربية التى انتشرت فيها الدعوة إلى اللامعقول ؟ ولنضرب لفكرتنا هذه مثلاً آخر : ففى الغرب انتشرت تيارات فردية وتشاؤمية قائمة ، وظهر صدى هذه التيارات واضحاً في كثير من الفلسفات والاتجاهات الفكرية ، بل إن البعض يعزو انتشار الوجودية - أو على الأصح عودة إحيائها بعد أن ظهرت بوادرها في النصف الأول من القرن التاسع عشر وظلت منسية قرابة ثلاثة أرباع القرن - إلى ظروف خاصة مر بها المجتمع الغربى وفرضت عليه التشاؤم والفردية . فنحن في الشرق

العالمية الأولى ، وبعد الحرب الثانية بوجه خاص ، كان واضحاً أن الإنسان الغربي يسير في طريق لا نهاية له إلا الدمار الشامل ، وكانت أبواب الأمل في حياة هادئة تخلو من القتل والتدمير والشعور الدائم بالخطر تكاد تكون كلها موصدة في وجهه . وكان طبيعياً أن يميل هذا الإنسان إلى فلسفة تؤكد خلو الحياة من كل معنى ، وتضع بين الفرد والآخر حواجز لا تعبر إلا بوسائل مصطنعة غير مؤكدة . ولكن أين لنا في الشرق أن نتصور هذه الفلسفة مبررة من أخص ما يميزنا ؟ إن الإنسان في الشرق لم يصب بمثل هذا التشاؤم الذي تمك الإنسان الغربي . لسبب بسيط هو أنه لم يخض مثل حروبها طاحنة ، ولم يشعر بأن مستقبله مهدد بالفناء . وما زال في حياة الشرق من تماسك العائلي ومن الشعور بأهمية القيم المشتركة ما يحول دون الإحساس بالتفكك ، الذي يشجع على انتشار الروح الفردية . فتحن إذن لسنا ملزمين بأن نرى في هذا التيار ما يعبر عن وضع الإنسان في عالمنا الخاص .

تلك إذن أمثلة أردت أن أسوقها لكي أدلل بها على أن الإفراط في النزعة العالمية ، والاعتقاد بأن المشكلات الفلسفية لا تعرف أية حواجز قومية أو محلية ، هو بدوره خطأ ينبني أن نخمل الوقوع فيه . فباسم العالمية يعتقد البعض بأن وضع الإنسان المعاصر - في عومه - يحتم عليه أن يخوض تجربة اللامعقول . وباسم العالمية يعتقد البعض الآخر أن موقف الإنسان في عصرنا هذا يفرض عليه الاتجاه إلى التشاؤم والانزاع والفردية المتطرفة - مع أن هذه كلها مواقف مرهونة بمجتمع يمر تطوره بمرحلة معينة ، ولا يحسن للمجتمعات الأخرى أن تحاكمها مبادئ تمر في تطورها بمرحلة مختلفة كل الاختلاف .

● كيف تتحقق فلسفتنا القومية ؟

وأخيراً ، فما زال هناك سؤال رئيسي لم يجد القارئ الإجابة عنه بعد ، وإن كان لا بد قد ألح عليه منذ بداية هذا المقال . فقد أوضحنا الحدود الواجبة للنزعتين القومية والعالمية في الفلسفة ، وبيننا

الأخطاء التي يمكن أن يؤدي إليها التطرف في شكل من هاتين النزعتين . ولكننا لم نتناول بعد موضوعاً قد يكون هو بيت القصيد في بحث كهذا ، وأعني به : كيف نستطيع أن نخلق فلسفتنا القومية ، ونضفي عليها صبغة عالمية ؟ وبعبارة أخرى ، كيف يمكننا أن نخلق فلسفة مستمدة من بيئتنا وظروفنا الخاصة ، ونضمن في الوقت ذاته احترام العالم وتقديره لها ؟ إذا كان المقصود من « الفلسفة » في هذه الحالة هو « طريق الحياة » أو « الاتجاه العام لمجتمع » فأحسب أن هذا موضوع يتجاوز نطاق مقال كهذا وربما كانت كل المقالات الواردة في هذا العدد من مجلة « الفكر المعاصر » في موضوع القومية والعالمية ، محاولة لإلقاء الضوء على بعض الجوانب الخاصة لهذا الموضوع الشامل :

أما إذا كان المقصود هو الفلسفة بمعناها الضيق ، أي بمعنى المذهب الفلسفي المتخصص ، فإن الإجابة المقنعة عن هذا السؤال تقتضي - مرة أخرى - استقراء بعض أمثلة التاريخ . ففي إنجلترا ظهرت منذ القرن السابع عشر - وربما قبل ذلك - فلسفة محددة المعالم تستطيع أن تترك معالمها وخصائصها المميزة بوضوح كامل حتى يومنا هذا : فهي فلسفة تجريبية لا تفرق كثيراً في مشكلات ما بعد الطبيعة ، وتتخذ من التحقيق الفعلي معياراً لصحة كل حكم يصدره العقل . وفي فرنسا ظهرت في الوقت نفسه تقريباً فلسفة أخرى لا بد من الاعتراف بأن لها طابعاً قومياً مميزاً . إذ أنها تعتمد على الوضوح الفكري وعلى ما أسماه باسكال بروح اللطف أو الدقة ، أي على الإحساس المرهف بالقوارق الدقيقة للمعاني والأفكار . وفي ألمانيا ظهرت منذ القرن الثامن عشر فلسفة ذات نزعة مثالية متصلة ، يحس فيها المرء بأن طريقة استجابة الفلاسفة المختلفين للمشكلات كانت متشابهة أو متكاملة . ومع ذلك فكيف اتخذت هذه الفلسفات

طابعها القومى هذا ؟ هل قام هؤلاء الفلاسفة بتحليل للخصائص القومية لبلادهم ، ثم شيدوا فلسفة تتلاءم مع هذه الخصائص ؟ لا شك أن شيئاً من هذا لم يحدث . فما الذى حدث إذن. حتى ظهرت هذه الفلسفات ؟

من المؤكد أن الفلسفة القومية لا تصمد أن تكون قومية ، ولا يسمى الفيلسوف إلى الكشف أولاً عن الخصائص القومية لبلاده لكي يبنى منها فلسفياً منطقياً عليها . وإنما يمارس الفيلسوف تفكيره، وتأتى أجيال تالية من الشراح تكشف خصائص مشتركة بينه وبين غيره من بني وطنه، فتكون تلك الخصائص هي الروح القومية في الفلسفة . ومعنى ذلك أن المرحلة الأولى هي التأمل - أعني ممارسة الفكر على أوسع نطاق ممكن ، وهي مرحلة لا نستطيع أن نقول إننا قد سرنا فيها بعد بما فيه الكفاية . فقبل أن تكون هناك فلسفة قومية ، ينبغي أن تكون هناك

« فلسفة » أولاً . ولا معنى لأن تؤكد ونلج - ونحن ما زلنا في أولى المراحل - على ضرورة صيغ فلسفتنا بالطابع القومى ، لأننا لو عرفنا كيف نمارس الفكر الفلسفى ممارسة سليمة عميقة ، فلا بد أن يصطبغ هذا الفكر من تلقاء ذاته بالصبغة القومية . وإذن ، فلنحرص أولاً على التأمل ذاتة : لنؤلف ونكتب ونشرح ، ثم نتعمق ونسير في اتجاهات فكرية خاصة ، وسوف تتضح حينها سماتنا القومية في أفكارنا ، وسيكشفها غيرنا باستقراء مختلف أعمالنا ، كما كشفت سمات الفلسفات القومية الإنجليزية والفرنسية والألمانية من قبل . أما أن تعلقو الأصوات هاتفة بالحاح : لنضع فلسفة قومية ! . . فما أظن أن هذا أفضل السبل إلى بلوغ الهدف الذى نريد .

فؤاد زكريا

المعجم الفلسفى - مفتوح للجميع

لا شك في أن إصدار قاموس المصطلحات الفلسفية هو في ذاته عمل رائع ، فإذا أضفنا إلى ذلك حاجتنا الملحة إلى مثل هذا النوع من القواميس في مثل هذه الفترة من انطلاقنا الثورى الخلاق التي نحقق فيها وعينا العميق بغواتنا دونما انزاع عن العالم من حولنا ، أدركنا على الفور أى فراغ كبير وخطير ملأه إصدار « المعجم الفلسفى » ، وأى جهه جليل وعظيم بذله الدكتور مراد وهبه في إنجاز هذا العمل الذى بدأه المؤرخ والفيلسوف العربى المرحوم يوسف كرم الذى قضى من عمره السنين الطوال عاكفاً على جمع مصطلحاته وشرحها ، مكباً على استخراج المصطلحات الفلسفية من مؤلفات فلاسفة العرب القدامى ، متكاملاً على تعريب المصطلحات الواردة في المعجم

الفلسفى المبسط الذى وضعه السلامة كوفيليه Cuvillier . وكان توفيقاً من الدكتور مراد وهبه في استكمال وتصحيح لما تركه أستاذه يوسف كرم فضلاً عن تنسيق المعجم وتبويبه حتى يقتضى له إصداره في قالب علمى سليم ، كان توفيقاً منه أن اعتمد على معجم لالاند Lalande ومعجم رونز Runes وهما من أهم المعاجم الفلسفية على الإطلاق إلى جانب أصحاده على أعمال مجمع اللغة العربية وإنجازات الأساتذة المشتغلين بالدراسات الفلسفية المعنيين بتعريب المصطلح الفلسفى . وهكذا جاء « المعجم » بوجه عام مكتوباً بلغة المعصر وروحه دقيقاً إلى حد كبير غزيراً إلى حد أكبر - يمتد إلى الماضى بصلة وثيقة ويمر عن الحاضر أصدق تعبير . على أن وضع المعاجم عمل طويل المدى لا يكفي فيه جهد الفرد الواحد وإنما يحتاج إلى جهود الكثيرين لا في المعصر الواحد ، بل على امتداد العصور ، وهذا ما تنبه له الدكتور مراد وهبه ففتح

الطريق واسعاً وطويلاً أمام كل جهد جاد يبذل في ترجمة المصطلح الفلسفى وتعميمه دائماً كل المشتغلين بالدراسات الفلسفية أن يسهموا في تنمية المعجم وإثرائه بكل مصطلح طارئ تدعو إليه ضرورات التطور ويفرضه تقدم البحث الفلسفى إلى جوار رق العلم والحضارة . ولقد بدأ هو باستضافة الكثير من المحاولات الفردية التي بذلها أساتذة الفلسفة والباحثون في ميادينها مشيراً بذلك إلى أن « المعجم الفلسفى » وإن يكن لبنة في بناء أكبر وأضخم ونموذجاً صغيراً لعمل أكبر من ذلك بكثير إلا أنه مفتوح لكل المحاولات مفتوحاً لكل التجارب يدعو إلى التوسع في المصطلحات الفلسفية الشائعة ويرحب بما استقر من ألفاظ الفكر العامة ويقر الكثير من الألفاظ المولدة والمعربة إيماناً بأن اللغة العربية لغة قديمة وحديثة في آن واحد ، ملائمة لحاجات الحياة الثقافية في المعصر الحاضر، قادرة على الوفاء بكل متطلبات الفكر الفلسفى الحديث والمعاصر .

● إننا - أساساً - لا نهتم بالتركيبات
الموسيقية القائمة على مواضع فنية علمية، لأننا
في موسيقانا المحلية لا نعرف هذه التركيبات
المروقة في الموسيقى العالمية .

● إن في عقلنا الموسيقى خامات صالحة
لتكيف ، والنقل إلى المستوى العالمي ، والتناول
الفني بالأسلوب العالمي ، ولكننا قد نضل في
الاختيار ، والسبب هو حاجتنا إلى إدراك
حقيقة مشكلتنا الموسيقية .

موسيقانا



المحلية



العالمية

عبد الفتاح البارودي

تجارب كثيرة جداً مارسناها ولا نزال نمارسها
لنرتفع بموسيقانا إلى المستوى العالمي ،
ولكنها كلها - أو معظمها - تكاد تذهب هباءً ...
لماذا ؟ !

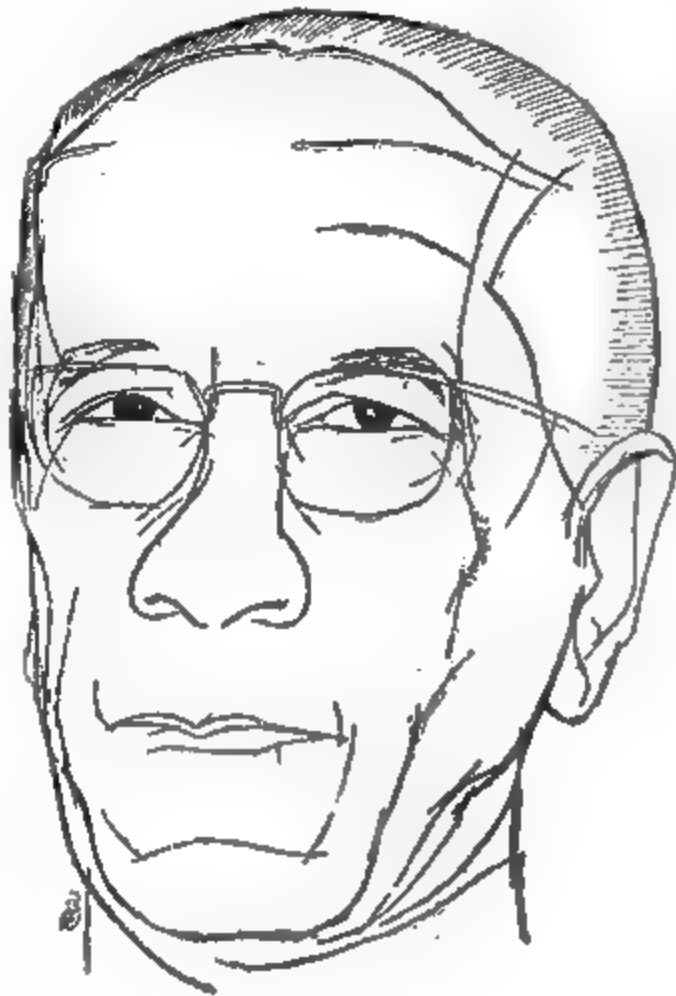
لأننا لا نواجه المشكلات الحقيقية التي منعت
أو عوقت تطوير فنونا ، ومنها الموسيقى ، ولا نلتزم
بالمناهج التي تؤدي إلى تطويرها ... إننا أحياناً
نستخدم مناهج مظهرية أو سطحية ، وأحياناً نفكر

● إن الانتقال من المرحلة البدائية إلى المرحلة العالمية ليس في مجرد استخدام القوالب العالمية أو التكنيك العالمى أو الأوركسترا أو غيرها .. وإنما في فهم موضوعيتها ، أى في إدراك معنى الموضوع الموسيقى الذى له بداية ونهاية .



الكونشرتو مأخوذة من بعض أغاني الفنان محمد عبد الوهاب ... إن الأستاذين الأذربيجانيين لم يتكروا أنها « اقتبسوا » هذه الجمل « ولكن ليس بالطريقة الشائعة بيننا في الاقتباس ... بل إن أمير وفا أعلن أنه أعجب بهذه الجمل فوضعها في كونشرتو - وهو أحد القوالب الموسيقية العالمية - وأيضا نظير وفا أيدت ذلك عند ما حضرت إلى القاهرة في الموسم الماضي ، وأكثر من هذا أنها - وهي عازفة بيانو - عزفت بنفسها هذا الكونشرتو في دار الأوبرا عندنا .

في الموسيقى بمنطق غير موسيقى ولغة غير موسيقية . باختصار إننا نتجاوز الطريق الحقيقى دائماً .
خذ مثلاً واقعياً وبسيطاً جداً .. منذ قريب حدث في الحقل الفنى حادث موسيقى أثار اهتمامنا ، وأحدث مجادلات كثيرة بيننا ، بسبب صلته الشديدة بنا ... أستاذان في جامعة أذربيجان (أمير وفا ونظير وفا) اشتركا في تأليف وتقديم « كونشرتو » ، وبمجرد أن سمعنا تسجيلاً له هنا في القاهرة قامت ضجة .. لماذا ؟ لأن بعض الجمل الموسيقية التى يتألف منها هذا



أ. خيرات

طبعاً كان حضورها فرصة فنية لمناقشتها في التركيب الفني لهذا الكونشرتو وفي مدى صلاحية الجمل الموسيقية المقتبسة منا للإعداد الفني في قوالب عالمية ، ولكن لم يكثر أحد من الموسيقيين عندنا بمناقشتها .. المدهش أننا - حتى قبل حضورها - أقمنا ضجة تعبر عن فرحتنا بهذا الإعداد الفني لهذه الجمل الموسيقية المحلية ، على أساس أن هذا الحادث دليل عملي على أن موسيقانا هي موسيقى عالمية لو وجدت من يعدها إعداداً عالمياً ، بل إن بعضنا أطلق على هذا الكونشرتو اسم «كونشرتو عالمي»!

أخطاء واضحة

في هذا المثال البسيط نجد أننا نخطئ حتى في التسميات الموسيقية :

فأولا من الناحية الشكلية في اللغة الموسيقية العالمية لا تسمى الكونشرتوهات بأسماء الأشخاص : إن التراكيب الموسيقية ذات القيمة الفنية تعرف بالأرقام ، ثم في الكونشرتوهات بالذات تعرف بالأرقام وتضاف إليها أسماء الآلات التي تكتب لها كآلة رئيسية .

هذه أمجديات .. فالكونشرتو مثلا هو موضوع موسيقى يكتب أساساً لإحدى الآلات ، وتكون هذه الآلة محور التعبير عن هذا الموضوع .. فعندما يقال كونشرتو البيانو يفهم من ذلك أن البيانو هو الآلة الرئيسية في هذا الكونشرتو ، وتكون سائر آلات الأوركسترا عوامل مساعدة في هذه الحالة .. وعند ما يقسم كونشرتو الكنتجة تكون الكنتجة هي الآلة الرئيسية ، وتكون سائر الآلات عوامل مساعدة .. وهكذا .

ولتمييز كونشرتو عن آخر لنفس المؤلف يقال - مثلا - كونشرتو البيانو رقم ١ ثم كونشرتو البيانو رقم ٢ وهكذا .

بل أكثر من هذا أن السيمفونيات نفسها تميز بالأرقام ، فيقال السيمفونية رقم ١ والسيمفونية رقم ٢ .

هذا بعكس ما يحدث عندنا ، فعلى الرغم من أننا لم نصل إلى مرحلة تأليف الكونشرتوهات أو السيمفونيات ، فإن المقطوعات الموسيقية الساذجة التي نؤلفها نطلق عليها أسماء عجيبة ، مثل (عواطر - حبيبي - مبارك - أفراح - الخ) ...

وإذن فمن الخطأ من الناحية الشكلية أن نسمي هذا الكونشرتو - الذي ألّفه أميروف ونظروفا - باسم فنان من عندنا .

والخطأ أوضح وأضخم من الناحية الموضوعية : أولا لأن هذا الفنان المحلي ليس له في هذا الكونشرتو

الداخلة فيها : : : هذه الأخطاء من أشد موانع الارتفاع
بموسيقانا إلى المستوى العالمى .

لمثل هذه الأسباب نخطئ في تقييم موسيقانا المحلية
نفسها ، وفي تقييم المقطوعات المحلية التى اكتسبت
شهرة عالمية ! !

فثلاً قد نتصور أننا وصلنا إلى المستوى العالمى
كلما تراءى إلينا أن ألحاننا منتشرة فى الخارج . . . إننا
نسمع مثلاً أن أغنية (يا مصطفى يا مصطفى أنا بحبك ... الخ)



م . عبد الوهاب

من الأغاني التى تعزفها الأوركسترات فى الخارج ؟
فهل معنى ذلك أن هذه الأغنية وصلت إلى المستوى
العالمى ؟ ! طبعاً هذا تزييف فى التقييم الفنى القائم على
أسس علمية . . . لأن مثل هذه الأغاني يستحيل
أن تكون مادة أوركسترالية ، بل هى — كما هو
واضح بالبداية — من مواد فرق الكازينوهات
الراقصة أو الصاخبة أو « علب الليل » أو المحلات
التي تروج فيها تقاليع « الشاشاشا » ! !

غير بضع جمل موسيقية ، بينما الكونشرتو فيه
عشرات الجمل لفنانين آخرين ، فلو أننا تساهلنا
فنياً وسميناه بأسماء أصحاب الجمل الموسيقية الداخلة
فيه لأصبحت له أسماء كثيرة نختار فى اختيار أحدها .
وثانياً هذا الكونشرتو ليس مكوناً من عدة
جمل موسيقية متجاورة أو متتابعة أو موصولة
ببعضها بحيث كلما انتهت جملة موسيقية بدأت خلفها
جملة أخرى . . . وإنما هو تركيب موسيقى له
صياغة معينة ، والجمل الموسيقية فيه مكيفة تكييفاً
معيناً خاضعاً لقواعد فنية معينة . . . أى أن الأساس
فيه ليس مجرد وجود الجمل الموسيقية ، بل كيفية
تناولها وصياغتها فى موضوعية معينة قائمة على قواعد
مدروسة تنتمى إلى علم معين لم نعرفه بعد — ولا فى
معاهدنا الموسيقية — واسمه علم التأليف الموسيقى :

أبجديات موسيقية

وإذن فتأليف هذا الكونشرتو لا يمكن أن
ينسب إلا إلى أميروف ونظير وفا فقط . . . أما إذا
نسبناه إلى أصحاب الجمل الموسيقية الداخلة فيه
فلا تفسير لذلك إلا عدم الإلمام بأبجديات التأليف
الموسيقى . . . ولكن نأخذ فكرة عن شطط مثل هذا
التفسير نتصور أن أحد المؤلفين الموسيقين كتب
كونشرتو استخدم فيه أصوات المطر والرياح وليقاع
حوافر الخيول ، فهل يمكن أن نتصور أن مؤلف
مثل هذا الكونشرتو هو المطر والرياح والخيول ؟ !
إن العبرة فى التأليف الموسيقى بالقصد الموسيقى
والتناول الموسيقى والتركيب الموسيقى وصياغة
الموضوع الموسيقى .

ذكرت هذا المثل للتنويه بأن الأخطاء التى وقعنا
فيها بالنسبة لهذا الكونشرتو فيها دلالة على الأخطاء
فى تفكيرنا الفنى نفسه ، وفى ضعف إدراكنا لأهمية
التركيب الفنى للعمل الموسيقى ، وفى سذاجة
تصورنا للعلاقة بين التراكيب الفنية والجمل الموسيقية

أيضاً قد نتصور أننا وصلنا إلى المستوى العالمى
كنا سمعنا أن أحد الموسيقيين الأجانب جاء إلينا
في إحدى زيارته مثلاً فهرته الأحياء الشعبية ووقف
أمام مطعم شعبي وكتب مقطوعة سماها «عيش كباب»
إن ترديد مثل هذه التقاليع بيننا يبر عن سذاجة
الذين يرددونها ، وسذاجة اهتمامهم الفنية .

إن العبرة بتطبيق المعايير العلمية ، فما هي المعايير
التي طبقنا عليها هذه الأمثلة وهذه الاهتمامات . . . إن
سذاجة الاهتمامات الفنية مرض ناتج من إلحاح
رواسب الجهل في الحقل الموسيقى ، وطبعاً هذا أيضاً
من موانع الارتفاع بموسيقانا إلى المستوى العالمى .

المحاولات الجادة

ثم إننا بسبب الافتقار إلى العلم لا نهم بمحاولاتنا
الموسيقية التي تستحق الاهتمام بها .

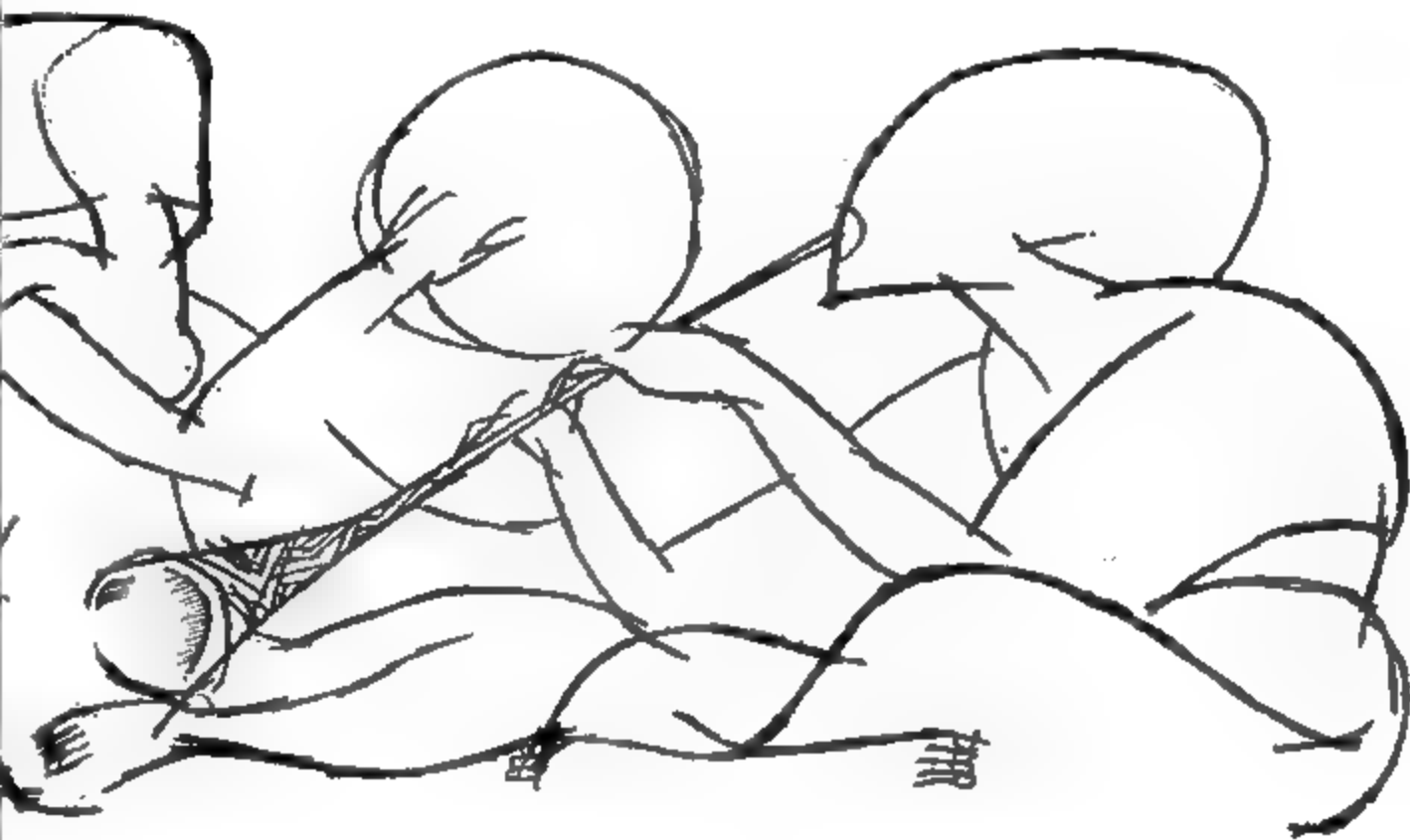
فأما محاولات جادة قام بها موسيقيون
دارسون وتعتبر خطوات في طريقنا إلى الفن
العالمى ، ومع ذلك لم تكسب من قيمتها ، أو
يساندها أو يستكملها أو يدعو إلى استكمالها ومواصلة
المحاولات الماثلة لها . . الخ .

خذ مثلاً محاولة نادرة المثال قام بها الفنان
يوسف جريس منذ أكثر من ٣٠ سنة !! ألف
قصيداً سيمفونياً سماه مصر ، وأراد أن يعبر به عن
وجود دارسين محليين لم طاقات فنية ذات قيمة
ثقافية ، ولم قدرة على مشاركة الدارسين العالميين
في التأليف الموسيقى . . ولعل أبرز ما يوضح
أصالة وصدقه واحترامه للعلم أنه سمي هذه
المقطوعة « قصيداً سيمفونياً » ولم يزعم
- مثلاً - أنه سيمفونية . . المهم أن هذه المحاولة
الموسيقية المرتفعة المستوى لم تجد من يهتم بها ،
والمؤلف لم يجد الوسيلة الصالحة لعرضها على الناس ،
أى لم يجد الأوركسترا الذي يعزفها ، فسافر إلى
الخارج ، وعرضها على أوركسترا سيمفونية في
فرنسا ، فعزفها وتحدث عنها النقاد هناك باعجاب .

محاولة أخرى لمؤلف آخر يجبر من أكثر
الموسيقيين نشاطاً وأثراً في حياتنا الموسيقية . .
أبو بكر خيرت . . . هذا الفنان قدم
محاولات سيمفونية لم تقابل أيضاً بالاهتمام
كما ينبغي . . صحيح أنها عزفت أكثر من
مرة في حفلات عامة ، واحتفل بها الناس والنقاد ،
ولكن هذا كله كان أقرب إلى « الحصة » منه إلى
التقدير العلمى ، أو بالأحرى التقييم العلمى . . .

فلنا أول سيمفونية قدمها هذا الفنان تعتبر
عملاً سيمفونياً مهماً جداً ، لأنه استوحى فيه الجمل
الموسيقية الشعبية - أى من ألحان شائعة بين الناس -
كما استوحى بعض الجمل الموسيقية المعروفة في
تراث سيد درويش . . وحاول أن يسير على
الأسلوب العالمى وداخل قالب فنى من القوالب التي
يتناول فيها الموسيقيون العالميون أعلامهم ، ومع
ذلك كله أبرز الطابع المحلي ، وأبرز أيضاً شخصيته
مؤلفاً محلياً ، والدليل على ذلك أن
جمهورنا استساغ سماعها واستقبلها بحماسة ،
ولم يجد فيها ما يجده في السيمفونيات العالمية
من روح أجنبية أو غريبة عليه وعلى مزاجه
الذى اعتاد على موسيقى معينة فيها التطريب وفيها
الإيقاعات المتشابهة ، وليس فيها التركيب السيمفونى
... إن الفنان أبو بكر خيرت استطاع أن يقرب
موسيقاه إلى الجمهور ، ولكن المفكرين الموسيقيين
والنقاد وأصحاب الندوات الفنية لم يهتموا بهذه
المحاولات ، وكان الواجب أن يهتموا بها ، وأن
يجدوا في إقبال الناس على الحفلات التي قدمت فيها
فرصة لزيادة الوعي الموسيقى بشرح مثل هذه
المحاولات وتقييمها والمقارنة بينها وبين المقطوعات
الساذجة المنتشرة في الحقل الفنى . . . الخ .

أما محاولات أخرى للموسيقيين الدارسين ،
منها محاولات يظهر فيها التكنيك المدروس ، مثل
مؤلفات جمال عبد الرحيم . . . إن هذا الفنان



اختلاف المفهوم

وربما يقال إننا نعرف لونا من « الكوارتيت » في مقطوعاتنا ، بل إننا أحيانا نسمع عن رباعيات موسيقية ، فنسمع عن رباعي فلان الفلاني أى عن فرقة موسيقية كونها من أربعة عازفين . . وهذا كله صحيح ، ولكنه يختلف عن الكوارتيت اختلافاً جوهرياً . . . لماذا ؟

لأن الكوارتيت يقدم بأربع آلات موضوعاً موسيقياً متكاملًا ومكتوباً لتؤديه هذه الآلات بالذات . . . أما الرباعي عندنا فمجرد تجميع أربعة أشخاص بأربع آلات يعزفون عليها « تقاسم » مثلاً ، أو يعزفون عليها مقطوعة لم تكتب لهذه الآلات بالذات وإنما كتبت لعزف على أى آلات ، ونحن في العادة نعزفها بما في أيدينا من آلات ، فربما نعزفها بثلاث آلات فقط ، وربما نعزفها بخمس

بعد عودته من دراساته في الخارج قدم حفلة عرض فيها مقطوعات مما يسمى « كوارتيت » فلم يكثر به أحد حتى من أسائلة الموسيقى والمفكرين الذين يتصلون لتقديم أو لتشجيع الأعمال الموسيقية ذات الجودة الفنية . . والكوارتيت كما هو واضح من التسمية تركيب رباعي ، وهو في الموسيقى يتكون من أربع آلات موسيقية ، والمؤلف يكتب مقطوعته الموسيقية مراعيًا أنها ستؤدى على هذه الآلات الأربع المختلفة طبعاً ، وهو إذ يراعى ذلك يلتزم بقواعد معينة فرضتها طبيعة هذا التكوين ، وهذا النوع غير معروف في موسيقانا ، وكان المفروض أنه عندما يقدمه لنا فنان دارس دراسة متخصصة نخجل به ونحاول تقييم إنتاجه لتغتنى أدواتنا الموسيقية وتغتنى أيضاً معلوماتنا عن التركيبات الموسيقية .

عشرة آلة ، ولا فرق إطلاقاً بين هذا وذاك .

ما علينا من هذا الاستطراد البسيط ، فالمهم في موضوعنا أننا لم نهتم بالأعمال التي قدمها لنا جبال عبد الرحيم حينما قدم لنا حفلته بمجرد عودته من البعثة ، وكان المفروض لو أن لنا اهتمامات علمية بالموسيقى أن نهتم بمثل هذه الأعمال المدروسة .

إننا - أساساً - لا نهتم بالتركيبات الموسيقية القائمة على مواضع فنية علمية لأننا في موسيقانا المحلية لا نعرف هذه التركيبات المعروفة في الموسيقى العالمية .

وانفس الأسباب لا نهتم بالمحاولات المحلية للتأليف على النسق العالمي في الموسيقى السيمفونية . . . فإذا كنا لم نهتم بمحاولات يوسف جريس لأن فن القصيد السيمفوني الذي سار في تياراته غير معروف لنا إطلاقاً ، وإذا كنا لم نهتم كما ينبغي بمحاولات أبو بكر غيرث لأنه قدم فيها سيمفونيات كاملة غريبة على قلوبنا ، وإذا كنا لم نهتم بمحاولات جبال عبد الرحيم لأنه قدم لنا « كوارتيت » بالمعنى المخالف لمفهومنا عن الرباعيات الموسيقية . . . فلماذا إذن لم نهتم بمحاولات المؤلفين الموسيقيين المحليين الذين قدموا لنا مقطوعات سهلة الفهم والتركيب والتناول الفني ، ولا تختلف عن المقطوعات الشائعة بيننا إلا من حيث إنها أعمق ومكتوبة للعزف السيمفوني ، أي للعزف على أوركسترا كامل أو مكتوبة بدراسة ؟ !

خذ مثلاً محاولات عزيز الشوان التي قدمها له أوركسترا القاهرة السيمفوني . . . هذه المحاولات ليست سيمفونيات ، ولا قصائد سيمفونية ولا كوارتيتات ، وإنما هي مقطوعات فيها جهد علمي وفيها التزام بالمواضع الأوركسترالية ، وهي - وهذا أهم ما فيها - خطوات نحو الفن السيمفوني الكامل ، أي أنها أدوات تدفع تفكيرنا الموسيقي لتجاوز المرحلة المحلية إلى المرحلة العالمية .

وكذلك محاولات رفعت جراته . . . هي

أيضاً اقتراب نحو الأسلوب السيمفوني بدلاً من البقاء في الأسلوب المحلي المرتجل ، وربما كان أهم ما في محاولات رفعت جراته أنه أكثر من غيره استخداماً للجمل الموسيقية التي نسميها أحياناً شعبية ، لأنها سهلة التوارد على أذهاننا .

هناك محاولات أخرى لغيرها من الموسيقيين في هذا المضمار ، مثل محاولات رشاد بدران . . . وليس المقصود الآن هو استقصاء هذه المحاولات وإحصاء أسماء أصحابها ، وإنما أقصد فقط التذليل - عملياً - على أننا للآن لا نهتم ، ولا نريد أن نهتم بالمحاولات المتطورة أو المتقدمة علمياً في التأليف الموسيقي أياً كانت هذه المحاولات . . . لماذا ؟ !

في مفترق الطرق

لا شك في أن لضعف الوعي الموسيقي عندنا أثراً كبيراً في هذا ، وإذن يكون العلاج هو معالجة هذا الضعف . . . ولكن المسألة ليست بهذه السهولة ، فإن مشكلتنا هي كيف نرفع بموسيقانا المحلية إلى المستوى العالمي . .

ونحن في هذا لا نعاني هذه المشكلة فقط ، بل نعاني كثرة الخلاف حولها وحول وسائل علاجها حتى أصبحنا فعلاً في مفترق طرق كثيرة جداً ومتشعبة جداً .

فأحياناً نقول : وما هي الضرورات التي تدفعنا إلى استخدام القوالب العالمية !! هل هذا هو الطريق الوحيد لتقدم ؟ ! .

إننا نرى فرقاً من الهند والصين وروسيا وغيرها تطوف بلاد العالم وتعزف موسيقى محلية على آلات محلية ، والعالم كله يسمعها ويصفق لها . . . وأذكر أن في الموسم الماضي جاءتنا فرقة من الصين الشعبية ومعها آلات موسيقية محلية من بلادها فقط ، وقدمت ندوة فنية في معهد الموسيقى ، وأدهشنا أنها تستخدم « نوتة موسيقية » محلية ، أي مكتوبة



بعلامات لا يتداولها غير الموسيقيين الصينيين ، وهذا بلا شك ابتعاد كامل عن اللغة الموسيقية العالمية ، لأن النوتة هي علامات جوهرية في اللغة نفسها ، بل إنها هي اللغة . . . ومع ذلك فإن هذه الفرقة تطوف بلاد العالم وتعرض فيها على مسارح العالم .

ولكننا نرى من جهة أخرى أن هذه الفرقة نفسها تقدم إلى جانب المقطوعات المحلية مقطوعات مكتوبة بالأسلوب العالمي وبالنوتة الموسيقية المتداولة في العالم ، وهذا معناه أن احتفاظها بآلاتها ولغتها المحلية هو مجرد تمسك بجانب من الموروثات الفنية ، دون أن يكون ذلك عائقاً عن مسامرة العالم في تطوراته الفنية وفي نشاطه الموسيقي المعبر عن الإنسان وتقدمه ومشاركته الضرورية في ركب الحضارة .

وإذن فإذا تفهله ؟ هل نعمل مثل الفرقة الصينية ، ونحفظ أيضاً بآلاتنا وأسلوبنا ومقطوعاتنا المحلية الشعبية ، وإلى جانب ذلك نستخدم اللغة العالمية وآلاتها وتكويناتها وتراكيبها !

مراحل واحدة

إن لدينا موسيقيين كثيرين لم رأي آخر ، وهو استخدام الأسلوب الغربي إطلاقاً . . . لماذا ؟ لأن الدارس لتاريخ الموسيقى يجد أن الفنون كلها - والموسيقى طبعاً - مرت بمراحل معينة ، بدأت متخلفة ثم تقدمت شيئاً فشيئاً إلى أن ارتفعت إلى مستواها الحالي ، والموسيقى الغربية كانت مثل موسيقانا وفي مثل المرحلة التي نسير فيها الآن ، أي مرحلة الطرب ، ثم دخلت مرحلة التعبير ، ثم دخلت في التراكيب الفنية ، وهكذا إلى المرحلة السيمفونية ، وإذن فلا بأس من الاستفادة بتجارب الآخرين ، ولا داعي للتكبر عند مختلف المراحل ، بل الأولى أن نسير بمناهجنا ومعاهدنا وتجاربنا نحو المرحلة التي وصلت إليها الموسيقى الغربية .

وبدئنا أن الموسيقى الغربية في مرحلة متطورة ، ولكن لا داعي للقول أيضاً بأن هناك اختلافات - ولو في الطابع - بين موسيقى إنجلترا وموسيقى فرنسا وموسيقى إيطاليا . . . وهكذا . . . ولكي نحفظ بطابعنا يجب أن نستفيد بمناهج الموسيقى الغربية ومدارسها ومذاهبها دون أن نسجن فيها أو في قوالبها بالمعنى الخرفي . . . هذه بدئية . . . ثم إننا من جهة أخرى يجب أن نمر بمراحل المعاناة الفنية . . . إن الممارسة نفسها تكسبنا الخبرة والقدرة . . . وهكذا . . . هناك أيضاً آراء كثيرة بعضها متطرف وبعضها معتدل ، ولكن الواقع أننا بهذا كله لا نواجه مشكلتنا . . . إن هذه كلها إكليسيات أصبحتنا نرددها « هياك » . . . لا بد من دقة التشخيص قبل المعالجة .

إن معالجة ما نحن فيه من بدائية في الموسيقى أو ارتجال أو ضعف في الوعى الفني أو في التفكير الفني . . . الخ . . . كل هذا يعالج « بالعلم » . . . ولكن أى علم ؟ إن الموسيقى لها مناهج كثيرة جداً ، وعلوم كثيرة جداً ، وهذه المناهج والعلوم تختلف بين ما نسميه موسيقى شرقية وما نسميه موسيقى غربية . . . والإكليسيات أوقعتنا في أخطاء كثيرة تعوق تطورنا ، بل تعوق وصولنا إلى الحقائق

ويجب التدقيق في ذلك لنلقى الضوء على العمليات
المظهرية التي تتبعها أحياناً .

متناقضات فنية

واستيفاء لهذه الناحية أذكر أن هناك أمثلة
أخرى تبدو في ظاهرها على نقيض هذه النظرية :
إن « الموشحات » مثلاً مقطوعات موسيقية من النوع
الشرقي البحت ، فما الرأي في أنه أمكن استخدام
عمليات التوزيع والهارموني فيها استخداماً أغناها ،
وجعل منها مقطوعات أعمق وأكثر دسامة مما كانت
عليه ، بل أكسبها الموضوعية ؟ !

كيف يمكن تعليل هذا التناقض ؟ ! إن
عمليات التوزيع والهارموني أحياناً تفقد المقطوعات
الشرقية قيمتها ، وأحياناً تضاعف هذه القيمة ؟ !
فتلا المحاولة الرائعة التي قدم بها أبو بكر خيرت
توشيح (لما بدا يتقن) تعتبر من أهم أمثلة النوع
الثاني . . إنه أعاد صياغة هذا التوشيح ، وبقدر
ما احتفظ بخطوطه الرئيسية فإنه استخدم التوزيع
الأوركستراي ، والهارموني ، والكورال ، وقدمه
كعمل متكامل على الأوركسترا السيمفوني ،

التي لا بد من معرفتها لمجرد تشخيص مشكلتنا .
خذ مثلاً بسيطاً جداً . . سمعنا مثلاً أن « التوزيع
الموسيقى » يزيد الألحان غنى ، ويقربها إلى
المستوى العالمي ، أو على الأقل يرفعها من بدائية المستوى
المحلي . . ومن أجل ذلك أدخلنا التوزيع على أغانينا «
فماذا حدث ؟ جئنا بالأغاني الميلودية في تراثنا
ووزعناها ، كما حدث مثلاً في أغنية (زوروني كل سنة
مرة) التي لحنها سيد درويش . . فإذا كانت
النتيجة ؟ ! شوهنا « الميلودية » أي أفقدنا الأغنية
أهم عناصرها . . إن الألحان لها أنواع كثيرة ، ومنها
ألحان ليس فيها غير الجانب الميلودي . . مثل هذه
الألحان لو استبعدنا الميلودية منها لما بقيت لها أي
قيمة . . وهذا هو ما حدث في الألحان الميلودية التي
« وزعناها » . . من الممكن توزيع الألحان المسرحية ،
والألحان التابلوهات والاسكتشات ، ولكن لا يجوز
توزيع الألحان الميلودية لأننا نفقد العذوبة التي هي
كل ميزتها ، وأيضاً لا يجوز توزيع الألحان الجماعية
الشعبية لأننا بالتوزيع نفقد قابليتها للأداء الجماعي]
وهو كل ميزتها . . وهكذا :

إننا حينما نفعل ذلك فكأنما نضع « الأسانسير »
في المعابد أو في المساجد مثلاً . . إننا بذلك نخرجها
عن طبيعتها ، وإخراج العمل الفني عن طبيعته معناه
إخراجه عن وظيفته وعن وجوده .

إن « التوزيع » في الموسيقى أسلوب عالمي ،
ولكن استخدامه في غير موضعه ، أو بغير مبرر فني
يؤدي إلى عكس المقصود به . . أي أن استخدام
التوزيع في ألحاننا الميأودية البحتة يلفها ، لأنه يلفي
ميلوديتها .

وكذلك استخدام « الهارموني » في غير موضع
استخدامه يؤدي إلى عكس المقصود به . . وهكذا :
إنني بهذا أخالف كثيرين من أتباع الإكليسيات
ولكننا الآن بصدد تشخيص مشكلتنا في الموسيقى ،



ونجحت التجربة نجاحاً مذهلاً ، وصارت من أهم تجارب نقل مقطوعاتنا الموسيقية من مجالها الضيق إلى المجال العالمى وذلك بنقلها إلى الأوركسترا والكورال بعد تكييفها بالأدوات العالمية فى العزف الموسيقى .

إن تفسير هذا التناقض يقتضى أن نعرف طبيعة هذه المقطوعات التى أفلح فيها نقلها إلى المواضع العالمية . . إن هذا التوشيح ، بل إن فن الموشحات كله عبارة عن فن مقطوعات موسيقية مكتوبة فى إطار موسيقى داخله مادة موسيقية لا تعتبر لحناً قائماً بذاته ، أو قصد به ملحنه التطريب مثلاً ، وإنما القصد منه تجميع أنغام تتابع فى تناسق يدل على مهارة مؤلفة ، بل على إعجاز مؤلفه فى هذا التجميع ، وفى عملية التتابع ، وفى تشابك الجمل الموسيقية ، وفى دقة صياغتها . . الخ . . ومن هنا أمكن استخدام التوشيح كخامة تصلح للتكييف داخل مواضع أخرى . . هى خامة غنية بالمادة ولكنها غير موضوعية ، بمعنى أنها لا تعبر عن موضوع معين . . من أجل ذلك يمكن استخدام التوزيع والهارموني فيها لنقلها من «المادة الخام» إلى مادة مصنوعة فى صياغة اختارها المؤلف الموسيقى الجديد الذى نقلها .

الحقيقة أنه لا يوجد تناقض . . وإنما كل ما فى الأمر هو أن نتناول مختلف العمليات الموسيقية بالدراسة ، وبالدراسة فقط يمكن أن نشخص مشكلتنا الموسيقية ، وأن نضع لها العلاج .

إن فى حقلنا الموسيقى غامات صالحة للتكيف ، والنقل إلى المستوى العالمى ، والتناول الفنى بالأسلوب العالمى ، ولكننا قد فضل فى الاختيار ، والسبب هو حاجتنا إلى إدراك حقيقة مشكلتنا الموسيقية .

والمسألة ليست مجرد استخدام القوالب العالمية .
إننا أحياناً نرى فى الفرق التى تزورنا وتعرض أعمالها

على مسارحنا مقطوعات محلية ومكتوبة بالأسلوب المحلى ومعزوفة بالطريقة المحلية ، ومع ذلك كله فهى مرتفعة عن المستوى المحلى . . .

نأخذ مثلاً من فرقة طشقند التى زارتنا منذ قريب . . . قدمت باليهات وتابلوهات بالأسلوب العالمى ، وإلى جانب ذلك قدمت تابلوهات محلية فى نطاق ضيق وبالأسلوب المحلى ، ولكن فى مستوى فنى كبير . . كيف ؟ ! هذا المثال ربما يقربنا من مشكلتنا . . إن بين التابلوهات المحلية رقصات تشبه رقصاتنا الساذجة ، ولكن تختلف عنها فى شيء واحد ، وهو أنها تؤدى بدراسة ، أى لها ميزانين ولها بداية ونهاية ، وفيها تفكير فنى بحيث نلمس فيها شيئاً من التعبير والاحترام والتشابه والتوازي ، وهذه العمليات تميز الأداء وتجعله «مقصوراً» وليس ارتجالاً أو اعتباطاً .

هذا القصد الفنى مهم جداً ، وهو من العناصر التى تنقصنا فى موسيقانا المحلية التى لا وظيفة لها غير التطريب ، بينما القصد الفنى ينقل موسيقى التطريب إلى «الموضوعية» . . . إن ما قدمته فرقة طشقند من أعمال موسيقية محلية فى مرحلة غير ذات تراكيب فنية ضخمة يميزها فقط «هذا القصد الفنى» ، أو تميزها هذه الموضوعية ، ومن أجل ذلك انتقل الرقص من مرحلة (رقصة البطن) مع أن فيه تحركات رقصة البطن ، ولكن فيه ميزانين وموضوعية .

الربع تون

إن موسيقانا وأعمالنا الموسيقية المحلية المشابهة لهذه الأعمال لم تترشح مثلها نحو الموضوعية ، لأن أذهاننا ترسب فيها أن الموسيقى الطرب والفنلية نتيجة ارتباطها طويلاً بمجتمعنا الماضى الذى لم يعرف الموضوعية فى الموسيقى . . .

إن أمامنا الآن فرصاً حقيقية للتغيير ، لأن مجتمعنا نفسه تغير ، ولأن المجال الموسيقى تغير ،

فبعد أن كانت موسيقانا محصورة في سرادقات الأفراح وفي قصور الباشوات والأغوات فقط ، أصبحت لها الآن مجالات ضخمة في وسائل الإعلام وفي المجالات الدراسية أيضاً ، فضلاً عن أن حياتنا انتقلت إلى مرحلة التصنيع . . الخ . . كل هذه دوافع لرفع مستوى موسيقانا إلى المرحلة العالمية ، حتى الموسيقى ذات الطابع المحلي البحث . . إن المثل السالف ذكره - مثل موسيقى طشقند - يعطينا فكرة عن أهمية الدراسة العامة في الفن المحلي البحث ، فإن من المظاهر التي ميزت التابلوهات الطشقندية المحلية أن موسيقاها ليس فيها ما نطلق عليه (ربيع التون) أو ربيع المقام . . هذه مسألة معروفة في الموسيقى ، فإن موسيقانا التي نسميها شرقية يلاحظ فيها وجود الريع تون في مقامات موسيقية معينة ، ووجوده هذا مصاحب لوجود الطرب في وظائف الموسيقى . . إن هذا الريع - عادة - يمثل العذوبة بمعنى الرخامة أو الحلالة . . الخ . والمدحش أن فرقة طشقند عندما قدمت تابلوهات شرقية بحثة كانت خالية من الريع تون الذي يعتبر من علامات الموسيقى أو بعض المقامات الموسيقية الشرقية . . إن استخدام الأسلوب العلمي هو الذي أدى إلى هذه النتيجة ، لأن الموسيقى في هذه الحالة انتقلت إلى الموضوعية ، فانتفى وجود عوامل التطريب بلا تعبير .

وربما يقال هنا إن بعض علماء الموسيقى في الغرب أمكنهم « مرنة » الريع تون ، أي تحويله إلى عنصر تعبيرى ، والحقيقة أن هذه العملية تعتبر مجرد محاولة علمية في التكنيك الموسيقى من أجل استخدام عوامل التطريب استخداماً تعبيرياً . .

وطبعاً يفيدنا أن نعرف هذه العمليات ، ولا بأس إطلاقاً بأن نستخدم أقصى ما لدينا من خامات ومقامات وعناصر موسيقية في المرحلة التي نريد فيها الارتفاع إلى مستوى الموسيقى العالمية طالما

أننا أنقذنا موسيقانا من (التطريب من أجل التطريب) فقط . . فثلاً إذا استلزم الأمر في أوبرا أو أوبريت وجود موقف درامى تطريبي فلا بأس باستخدام التطريب وأنغامه طالما أننا توخينا في ذلك ما يقتضيه العلم .

الفهم الدرامى

ومن هنا نجد أن من أهم ما ينقصنا لتشخيص ومعرفة ومواجهة مشكلتنا الموسيقية هو فهم الموسيقى كفن درامى . . إن فهم درامية الموسيقى يأتي من التعمق في بحث طبيعة ووظيفة الموسيقى ، ومراحل تطورها في الغرب وفي العالم كله ، وعندئذ سنجد أن الانتقال من المرحلة البدائية إلى المرحلة العالمية ليس في مجرد استخدام القوالب العالمية أو التكنيك العالمى أو الأوركسترا أو غيرها . . وإنما في فهم موضوعيتها ، أى في إدراك معنى الموضوع الموسيقى الذى له بداية ونهاية ويتطور من البداية إلى النهاية . . إلى سائر ما نعرفه من نظرية المسرح نفسها . . وهذا لا ينطبق فقط على الموسيقى المسرحية ، وإنما ينطبق على كل عمل موسيقى . إذ يلزم أن نعرف ما تقتضيه الموضوعية من فهم للتكامل الفنى لمختلف العناصر التى تكون الموضوع الموسيقى ، وهى بذاتها نفس العناصر التى تكون الموضوع المسرحى بأدوات الموسيقى ولفها . . وهذا هو الفرق فقط بين العمل المسرحى والعمل الموسيقى .

فإذا كنا نريد أن نرتفع إلى الموسيقى العالمية فيجب أن ندرك أن السر الحقيقى وراء ارتفاع الموسيقى العالمية هو قيامها على أساس صحة المفهوم الموسيقى ، نتيجة فهم الارتباط العضوى بين معنى الموسيقى ومعنى الدراما ، أو باختصار إدراك أن « الموسيقى دراما » .

هكذا نبدأ في التشخيص الحقيقى لمشكلتنا الموسيقية كلما اتجهنا نحو الأسس الدرامية ، سواء في البحث أو التحليل أو المقارنة ، أو بناء موسيقانا الجديدة « المحلية العالمية » .



إن علماء الموسيقى عندنا أرهقوا أنفسهم في بحوث ودراسات كثيرة ، ولكنها لم توصلنا ، لأنهم أغفلوا الجانب الدرامي .. لأنهم عندما حاولوا الدراسات المقارنة اتجهوا إلى البحث عن (فضل موسيقانا على الموسيقى الأوروبية) أو عن (أثر الموسيقى العربية في الموسيقى الأوروبية) .. الخ. ومع أهمية هذه البحوث فإنها فقدت بعض أهميتها لأن الدراسات لم تتناول « الدراما » ... لو أنهم تناولوها لوصلوا فعلاً إلى ما يجب أن نستكله في موسيقانا وفي تفكيرنا الموسيقي وفي مفهومنا للموسيقى ، دون أن يقلل ذلك من إبراز « فضل » موسيقانا ، بل بالعكس كان يساعدنا ذلك على رفع موسيقانا المحلية إلى المستوى العالمي .

فثلاً عندنا عالم موسيقى مختبئ خلف أضابير ، وقد اتجه في دراسته لثرائنا الموسيقي إلى النوت الموسيقية والإيقاعات في « أغاني التروبادور » وتوصل بطريقة رياضية إلى أن مؤلفي موسيقى التروبادور استخدموا الإيقاعات العربية .. هذا العالم الفنان (أحمد المصري) قارن بين الإيقاع الموسيقي والإيقاع الشعري « في زمن واحد » ، واهتدى إلى أن الفرق بين عدد الوحدات في كل من الإيقاعين يساوي الوحدات الزائدة عن الميزان الموسيقي المستعمل ، والمندونة على أساسه الأغنية .. واهتدى أيضاً إلى إيقاعات عربية في أغاني التروبادور التي يرجع تاريخها إلى سنة ١١٠٠ وكانت ملونة بنوع من النوت أطلق عليه اسم (النوت المربعة) .. واهتدى إلى إيقاعات على الوزن العربي المروف (٥ من ٨) ووجد أن أوزان « وليام كونت بواتيه » - وهو من أوائل فناني التروبادور - هي نفسها أوزان مؤلفات الشاعر الأندلسي « ابن قزمان » .

إن بعض علمائنا الذين يبحثون في تاريخ الفن بعمق وصلوا إلى مثل هذه الحقائق وإلى حقائق فنية

كثيرة تدل على مقدرتهم في البحث العميق ، ولكنهم لم يفكروا إطلاقاً في المقارنة الدرامية .. إن مقارناتهم كلها أو معظمها اتجهت دائماً أو غالباً اتجاهات عاطفية أو حماسية ، ولم يفكروا في معرفة الأسباب الحقيقية التي طورت الموسيقى الغربية وعوقت تطوير موسيقانا وهي باختصار أسباب درامية .. إن ارتباط الموسيقى الغربية بالأسس الدرامية هو السبب الأهم في تطورها ، وافتقار موسيقانا إلى هذا الارتباط هو الذي عوق تطورها ... ولو كان باحثونا قد التفتوا إلى ذلك في بحوثهم لاهتدوا إلى هذا الفارق الدقيق بكل بساطة .

مثل آخر : في مؤتمر الموسيقى الشرقية الذي عقد عندنا عام ١٩٣٢ في معهد الموسيقى العربية ظهرت بحوث ضخمة جداً وعميقة جداً ، ولكنها لم تدفع موسيقانا إلى الأمام أو إلى التطور أو إلى التغير بأي شكل ، لأن هذه البحوث توخت التعميق في نفس المجال الذي تسير فيه موسيقانا ، دون أن تتجه بأي شكل نحو المجال الدرامي .

...

طبعاً مثل هذه الدراسات — بمختلف أنواعها — لها وزنها وقدرها العلمى والفنى ولكنها تنتهى بنا إلى الطريق المسدود ، أى نفس الطريق الذى اختنقت فيه موسيقانا . . إن من واجبنا أن نواصل هذه الدراسات ونستكملها بالاتجاه نحو الدراما ، لنبحث أسباب عدم ظهورها فى موسيقانا وفى تفكيرنا الفنى بصفة عامة ، ونبحث كيفية تأصيلها فى مجالتنا الفنية

ومنها الموسيقى طبعاً . . وهذا يستدعى أن نقنع أولاً بأن النقص الجوهرى فى موسيقانا هو النقص الدرامى .

لو اقتنعنا ، فن السهل أن نبدأ دراسات جديدة وممارسات جديدة ، وأمامنا فرص كثيرة للدراسة المقارنة فى المواسم الأجنبية التى تقام عندنا ، وأيضاً أمامنا ترجمة الأوبرات والأوبرينات العالمية ،

فى حياتنا..

فن

هل هناك صلة بين ظهور رواد مثل أم كلثوم ، وطه حسين ، ومختار ، ويوسف وهبى ؟ أم أن ظهورهم فى مختلف مجالات الفناء والأدب والتفيل والتشكيل كان لأسباب متفرقة لا صلة تربطها فيما نسيه ظاهرة واحدة ؟

هذا هو السؤال المحورى الذى أدار عليه الكاتب الصحفى والأديب الفنان فتحى غانم كتابه الجديد جداً « الفن فى حياتنا » والجديد جداً هنا ليس معناها حداثة تاريخ الصدور وإنما معناها طرافة المنهج الذى حاول الكاتب أن يجيب به على سؤاله . وبكل صدق الفنان وعظمته انتهى فتحى غانم إلى أنه حاول أن يصل إلى نتائج معينة ولكنه لم يصل إلا إلى أسئلة ، وفى تقديره وتقديرنا أيضاً « أن اكتشاف السؤال الصحيح » أهم بكثير من اكتشاف الجواب .

المهم أن الكاتب يمنح اشتراكى أصيل ووصى ثورى ناضج استطاع أن يستقرئ الظواهر ويستنطق الأحداث مؤكداً أن قصة الفن والفنانين فى مصر هى أيضاً قصة السياسة فى مصر ؛ ففناء أم كلثوم « وأدب طه حسين ، وسرح يوسف وهبى ، وغن المثلل مختار كلها كانت ظواهر شديدة التعبير عن واقع يسوده العذاب ومستقبل يحده الأمل ، وكلها فى نفس الوقت كانت أحداثاً تجسد تحول المجتمع المصرى من مجتمع فلاحين فقراء وزراعيين أغنياء إلى مجتمع تقوده طبقة نامية هى الطبقة المتوسطة . ومن هنا جاء تقسيم الكاتب لشخصياته إلى قسمين : شخصيات ثائرة وأخرى صائفة . . . ثائرة بمعنى أنها تحدث القديم وشقت الطريق لكل ما هو جديد كما فى حالة



ومحاولة عزف المؤلفات العالمية وتصحيح مناهج
المعاهد الموسيقية ، وخلال ذلك كله ناقش وتدارك
ونستخدم كل وسائل الإعلام في هذه الدراسات
والمناقشات ، ونترك نهائياً منطق الإكليسيات
والمظهرية وكل ما هو قائم على غير أساس
دراى .

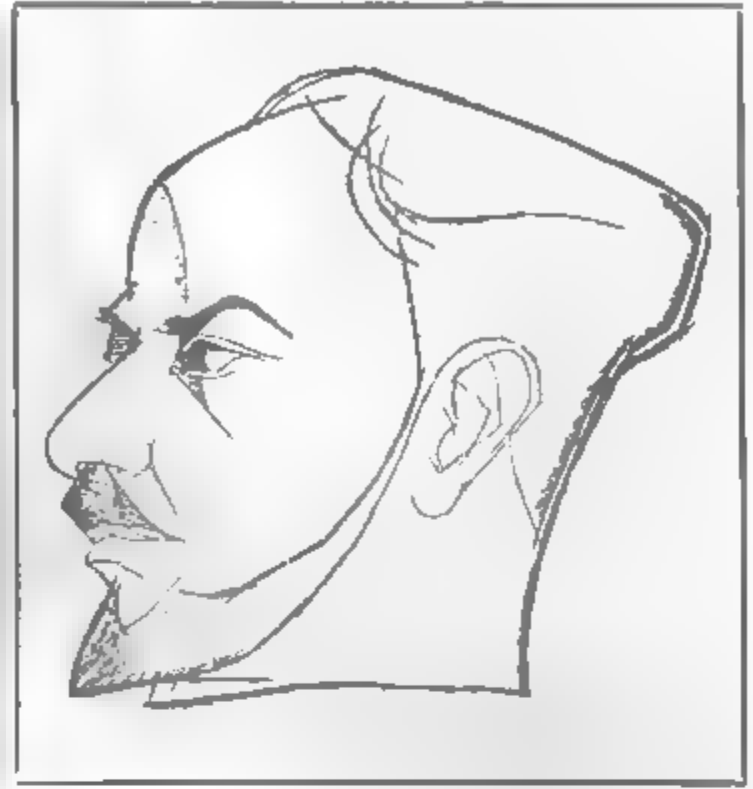
عبد الفتاح البارودى

الأسطوري في صناعة الضحك الفنى النظيف
وإرسائه قواعد المسرح الكوميدي، وأين
بعد العقاد والريحاني سيد درويش بألحانه
الشعبية بمعناها الحقيقي ، وتمييزه الرائع
عن سواد الشعب من عمال وفلاحين ،
وحياته القصيرة والمريضة التى قضاه فى
الشارع يلزم القفلة والصناعات وأولاد
البلد ، يسعهم ويطور ألقانهم وينشر
صوتهم مجلبلا بين جميع الناس وفى
مختلف الأوساط .

إن حياة كل من هؤلاء تشكل فصلا
فى قصة رائعة تحمل فى طياتها دموع مصر
وأفراحها ، وقد كان فتحى غانم راتماً فى
رواية هذه القصة على الرغم من أن قصوها
لم تكتمل بعد . ولما تكتمل قصوها سيكون
فتحى غانم بحق هو الكاتب الذى لم يفقد
ظله !

أم كلثوم وطه حسين ويوسف وهبى
والمثال عتار . . وصانعة بمعنى أنها بعد
أن اطمأنت إلى سيادة القيم الجديدة عدت
إلى التجديد فى الصنعة . . عبد الوهاب فى
صنعة الموسيقى ، وتوفيق الحكيم فى صنعة
الأدب، وزكى طليمات فى صنعة المسرح ،
وراجب عياد فى صنعة الفن التشكيل .

والذى يستوقف القارئ فى اختيار
الكاتب هذه الشخصيات دون غيرها هو
أن الاختيار لم يكن مبرراً، أو على الأقل
لم يكن هو الاختيار الجامع المانع الفنى
يجمع كل أطراف الظاهرة موضوع
البحث ويمنح مالا يدخل فى قلب الظاهرة .
ولما فأن المقاد بثورته على الجمود
والتقليد والمحاكاة ودفاعه البطولى عن
حرية الإنسان وكرامة الأديب ، وأين
نجيب الريحاني بعصاميته المجددة ودوره



م. مختار

الحركة الفنية

الحركة الفنية عندنا لم تزل ناشئة . ويدبغى لنا أن نعرف - بالرغم من كل ما حققناه في هذا المجال ، وبخاصة في ميدان الفنون التشكيلية - بأننا لم نزل في بداية الطريق ، أو في منتصفه على أحسن تقدير .

وقد كان من سوء حظ هذه الحركة أنها نشأت في أحضان تيار هابط من تيارات الفن الأوربي ، وهو التيار الأكاديمي . والأكاديمية في الفن ليست طرازاً معيناً من طرازه ؛ وإنما هي كل طراز يأخذ في الاعتبار بعد أن يبلغ أوجهه ، فيتحول إلى وصفات محفوظة تلقى في أكاديميات الفنون ، وقد خدعت الجفوة التي كانت في الأصل منبع هذا الطراز .

فبعد الانتصار الرائع مثلاً الذي عرفته الحركة الرومانتيكية في النصف الأول من القرن الماضي ، رأينا هذه الحركة الفنية تتحول تدريجاً إلى أكاديمية

● علينا أن نمن النظر في تراثنا ، كما نمن النظر في التراث العالمي ، في الوقت الذي تفتح فيه نوافذنا على شتى هذه المتابع الحية في الفن الحديث ، وننمق وعينا بالمعصر الذي نميش فيه .

● إن أولئك الذين يخشون على شخصيتنا القومية أن تضيع ، من كل هبة نسيم تهب عليها ، إنما يكشفون بذلك عن ضعف إيمانهم بهذه الشخصية ، وقدرتها على البناء والتطور .

● العلاج الجذري لأوضاعنا الثقافية يجب أن يبدأ بإعادة النظر في برامجنا التعليمية ، ليس فقط في المرحلة الجامعية - حيث يبدأ التخصص - وإنما بالأخص في المراحل السابقة التي يشترك فيها الجميع .



م . سيد

رسميس يونسانس

بين المحلية والعالمية

الواقعية أو الانطباعية ، فقد كان من حظها أن تظهر من بين روادها الأوائل - في العشرينات وأوائل الثلاثينات من هذا القرن - اثنان نخرجا ، بفضل اتساع أفق ثقافتهما ، على التيارات الأكاديمية ، وهما محمود سيد ومحمد ناجي ؛ كما كان من حظ هذه الحركة أن تتمكن اثنان آخران من هؤلاء الرواد ، بالرغم مما لقنوه من تعاليم أكاديمية ، أن يفلتا إلى حد ما من ربكة هذه التعاليم ، بفضل ما أوتياه من رهافة حس وترقد روح ؛ وهما المثال غنار والمصور أحمد صبرى . وقد يكون بوسعنا أن نضيف إليهما راقب ميد في بعض أعماله الأولى التي تصور « العوالم » والموميسات ، والتي اتسمت بطابع شبه تعبيرى . .

رومانتيكية متهافنة . ومن بعدها تحولت الحركة الواقعية القوية إلى أكاديمية واقعية هزيلة . فلما برزغت الحركة الانطباعية بعد ذلك ، وقفت لها هذه الأكاديمية بالمرصاد ، تندد بأصحابها وتتهمهم بشر التهم . غير أن هذه الانطباعية ، التي عشقت الضوء وتغذت باللون ، لم تلبث بعد انتصارها أن تدهورت بدورها ، فاستحالت وصفة لصناعة الصور . ومثل ذلك حدث في السنوات الأخيرة للحركة التكعيبية ، بل حتى للحركة السريالية ؛ فقد أصبح لها مقلدون زائفون بين أساتذة الأكاديميات .

جيل الرواد

ولكن إذا كان من سوء حظ حركتنا الناشئة أن تولاهما في البداية أساتذة أكاديميون ، من ذيول

العالية جسيماً . غير أنهم لم يوصدوا أبوابهم مع ذلك دون التقاليد الفنية الأخرى ، فاهتموا بالتراث الهندي والصيني ، كما اهتموا بالتراث الأوربي وبخاصة في العصر القوطي ، وبفنانى فلورنسا في القرن الخامس عشر .

وهكذا فعلى حين كان التعليم في مدارس الفنون يعتمد أساساً على الدراسة السطحية لبعض النماثيل الإغريقية ، وعلى حين كان المفهوم الأكاديمي الشائع للطبيعة يقوم على النظرة العابرة إليها ، رأينا رواد هذه الجماعة يقفون فيطيلون الوقوف أمام الروائع الفنية في متاحفنا تارة ، وأمام الطبيعة تارة أخرى . ويعكفون على دراستها في أناة وتمعن ، وقد اتخذوا من هذه الدراسة أداة تأمل وكشف عن الأسرار ، مؤمنين بأن « النظام » في الطبيعة و « النظام » في الفن من جنس واحد .

ومن هذا يتضح أن هذه الدعوة قد اختلفت جوهرياً عن كل دعوة سابقة أو لاحقة ، دعت إلى الانحصار داخل نطاق تقاليدنا ، مدفوعة في ذلك بدوافع رجعية أو بمجرد النعرة الوطنية الضيقة الأفق ، دون أى إدراك جدى لحقيقة تراثنا ، ولا لحقيقة التراث العالمى .

الفن في العصر الحاضر

والفن في هذا العصر دول الطابع . وبوسعنا دون ريب أن نبتجع بهذه الظاهرة أو نبتئس ولكن ليس من حقنا إلا أن نسلم ونعترف بها ، كما أنه ليس من حقنا إلا أن نسلم ونعترف بأنه ليس في وسع أحد أن يقول للفن : كن دولياً ، فيكون ؛ ولا كن قومياً ، فيكون .

على أن دولية الفن الحديث لم تمنع من ظهور بعض الفوارق . فقد نستطيع أن نلمح شيئاً من الروح الإسبانية في بيكاسو ، و شيئاً من الروح الفرنسية في براك ، و شيئاً من الروح الألمانية في ماكس إرنست ، و شيئاً من الروح

على أنه بعد ظهور هذا الجيل من الرواد الأوائل ، وبعد أن أنشأت الدولة مدرسة الفنون الجميلة العليا عام ١٩٢٨ ، وبعد أن استقدمت لها بعض صغار الأساتذة الأكاديميين من الخارج ، ثم تولى أمرها تلاميذهم المصريون من بعدهم . كان حرياً بحركتنا الفنية أن تظل أمدأ طويلاً تحت رحمة التيارات الأكاديمية الراكدة ، لولا ظهور جماعتين جديدتين من الفنانين — في أواخر الثلاثينات وأوائل الأربعينات — قدر لهما أن يوجها هذه الحركة وجهة أخرى .

أما الجماعة الأولى فهي جماعة « الفن والحرة » ، التى فتحت باب التجديد على مصراعيه ، فكان لمعارضها وقع القنبلة في أوساطنا الفنية . ومع أنها كانت سرىالية النزعة في صلبها — إذ كانت السرىالية أقوى حركات الفن العالمية في ذلك الحين — إلا أنها رحبت بشئ الاتجاهات الفنية في الفن كما أنها ربطت بين الفنان المصرى وعالمه المعاصر ، إذ ربطت بين مفهوم الفن ومفهوم الحرية .

وبوسعنا أن نقول إن جماعة « الفن والحرة » كانت بمثابة البذرة التى انبثقت منها — بطريق مباشر أو غير مباشر — شتى النزعات التجديدية التى ظهرت بين فنانينا منذ الحرب الأخيرة ؛ ذلك أن فضل هذه الجماعة لم يقتصر على عقد الصلة بيننا وبين ينباع حية في الفن ، بعد أن كادت تقتصر صلتنا بالفن الأوربي على صورته المتدهورة ؛ فهي إذ عقدت الصلة بيننا وبين هذه الينابيع الحية ، قد أوصلتنا من طريقها إلى التراث العالمى الذى هو أحد المقومات الرئيسية للوعى الفنى الحديث .

ثم إنه كان من أفضال السرىالية علينا أنها نهتنا إلى تراثنا الأسطورى الشعبى ، فاستوحاه بعض فنانينا ، وذلك قبل أن يستوحيه توفيق الحكيم مثلاً في « يا طالع الشجرة » بنحو عشرين عاماً .

وأما الجماعة الثانية ، فهي تلك التى اختار أصحابها — بعد التثقف بالوعى الفنى الحديث — أن يعودوا إلى تأمل الطبيعة وتأمل تقاليدنا الفنية المريقة ، على اعتبار أن هذه التقاليد غير التقاليد

الإنجليزية في هنرى مور ، وشيئا من الروح الهندية أو اليابانية في الفنانين الهنود أو اليابانيين المعاصرين . ولكن الذى يجمع بين هؤلاء جيساً - رغم تعدد الأساليب - هو اعتناقهم لغة واحدة . هي لغة الفن الحديث . وهذه الرابطة تبدو أقوى

بينهم من كل اختلاف قد نلمحه بين فنونهم ، إلا ما كان مرجعه تباين الأفراد وتنوع شخصياتهم . ورب قائل يقول : إن دولية الفن الحديث ما هي إلا ثمرة من ثمرات الاستعمار ؛ فهذا الاستعمار ، إذ غزا العالم بجيوشه ، قد غزاه أيضاً بثقافته ، فقصى بذلك على تقاليده وفنونه .

ولكننا نلاحظ أن الفن الأوروبي الحديث قد تأثر بالفنون الشرقية والإفريقية ، قبل أن يتأثر بالفنون

شرقية أو إفريقية بهذا الفن الأوروبي . بل إن

هذا الفن الحديث قد بدأ - في جانب على الأقل من أهم جوانبه - بالثورة على التراث الأوروبي المتمثل في التقاليد الإغريقية الرومانية ، ثم في تقاليد عصر النهضة . وكان من عوامل هذه الثورة بلا جدال ، الاحتكاك بفنون الشرق الأقصى ، ثم بفنون الشرق القديم ، والفن الإفريقي ، والفنون الإسلامية . . . وقد يكفي أن نذكر في هذا الصدد نصيحة جوجان المشهورة لأحد أصدقائه ، حيث يقول : «اللمعة الكبرى هي الفن الإفريقي

مهما يكن جماله . . . ضع نصب عينيك دائماً الفن الفارسي ، والكابودي ، وشيئا من الفن المصري . . .»

فالأمر ليس إذن أمر غزو ثقافي ، وإنما هو انقلاب ثقافي عميق ، يتمثل في الخروج من نطاق التقاليد القومية إلى محيط التراث العالمي . وعن هذا التراث يتحدث مالمروه في «متحفه الخيالي» - هذا المتحف الذى لا يمكن تشييده في أى مكان ، وإنما يمثل في الأذهان بفضل المجلدات الفنية الحديثة ، جامعاً بين دفتيه كهوف لاسكو برسومها البدائية ، ومعبد الأقصر ، ومغارة الأجائنا الهندية ، والبارثون ، والأهرام المكسيكية ، وكاتدرائية شارتر . . . ،

فضلاً عن شتى الروائع التى تضمها متاحف القاهرة وروما وفلورنسا وباريس وموسكو وبكين ولندن ومدريد ونيويورك . . .

لغة الفن الحديث

وليس بوسعنا الآن - ونحن نعيش في غمرة العالم الحديث - أن تبين شتى العوامل العميقة التى أدت إلى أن يصبح للفن في هذا العصر لغة عالمية واحدة ، وجعلت هذه اللغة سبيلها الخاصة التى تتميزها عن كل لغة فنية سابقة . فمن عصر النهضة مثلاً ، لم تنح دراسته دراسة جدية ، وتبين العوامل الثقافية والاجتماعية التى حددت سماته . إلا بعد مضي نحو ثلاثة قرون على هذا العصر . ثم لم تزل في هذا الفن نواح خافية ، تحتاج إلى مزيد من البحث والتنقيب .

ولكن يخيل إلينا أن مؤرخي الفن الحديث في المستقبل . سوف يربطون ربطاً قوياً بين طابع الفن الحديث ، وبين ذلك الانقلاب الخطير في حياة الإنسان ، الذى ظهرت بوادره من نحو مائة عام ، ثم اشتد وأخذ يشمل العالم في القرن العشرين ، ونعني به التحول من حضارة الزراعة والحرف اليدوية إلى الحضارة الصناعية الحديثة . فهذا الانقلاب الذى لا يدانيه خطراً غير ذلك الانقلاب الأول الذى حدث قبيل بداية التاريخ بعد اكتشاف الزراعة ، قد هز حياة الإنسان هزاً عنيفاً ، ليس فقط من

حيث أحواله المعاشية ، وإنما من حيث نظرته إلى الوجود ، وعقائده ، وقيمه ، وموقفه من الكون والطبيعة . . . فنحن الآن في مستهل دورة تاريخية جديدة ، بعد الدورة السابقة التى بدأت من نحو ستة آلاف سنة ، وهذه الدورة هي التى تجتمع

اليوم بين الرومى والأمريكى والفرنسى والصينى ، أما اختلاف النظم السياسية ، فإنه يبدو - رغم أهميته العظيمة - أمراً ثانوياً بالقياس إلى الهزة العميقة التى أحدثها هذا التحول الحضارى .

ولذلك لم يكن عجباً أن يعود الجيل الجديد من الفنانين الروس إلى اعتناق لغة الفن الحديث بعد تخلصهم من قيود «الفن الموجه» . . . كما لم يكن . من العجيب أن نرى أن شتى الصيحات

المواهب ، وهي لها أسباب النماء والتفتح . وما نظن أن المواهب تنقصنا ؛ فنحن شعب برهن طوال العصور الماضية على قدرات هائلة ، وبخاصة في ميدان الابداع الفني . ولكن المواهب ، مهما يكن شأنها ، لا بد أن ينتهي أمرها إلى العقم والجفاف ، إذا هي ظهرت في صحراء بغير ماء .

والتأمل في حركتنا الفنية الناشئة - نعتى في القليل ذى القيمة فيها ، لا في حشائشها وطفيلاتها الكثيرة - لا بد له أن يلاحظ أن هذه الحركة ما زالت حتى اليوم أشبه بالنباتات « الشيطانية » ، لم تستقر بعد جذورها ، ولم ترسخ لها تقاليد ، بحيث تصبح « حياة » فنية حقة ، يضمن لها الوفاء بكل ما قدمت من وعود .

ولا شك في أن من أهم العقبات التي تعترض سبيل هذه الحركة ، وأشدّها خطراً ، بل ربما كان أسوأ جميعاً ، هو انخفاض مستوى الثقافة الفنية ، ليس فقط لدى عامة الناس ، وليس فقط لدى الغالبية الساحقة من المتعلمين ، بل حتى بين العديد ممن نعدّهم من المثقفين . وقد انعكس هذا الوضع على معظم أجهزتنا الثقافية المسئولة ، فبات من المتعذر عليها أن تميز بين الغث والthin من إنتاج فنانينا المعاصرين .

وكان من نتيجة هذا كله ، أن أتيح للتيارات الأكاديمية أن تظل مسيطرة حتى الآن على الكثير من جمعياتنا وهيئاتنا وإدارتنا الفنية ، وأن تحظى فوق ذلك بالعون والتأييد من جانب أجهزتنا الثقافية المسئولة . وكان من نتيجته كذلك أن نرى شئون الفن ، إما مغفلاً أمرها كلية في صحفنا ومجلاتنا ، وإما موكولاً أمرها في غالب الأحيان إلى من هم غير أهل لها - وهذا أدهى وأضل سبيلاً ؛ إذ هو يضاعف في بلبلة أذهان القراء ، بدلاً من العمل على تنويرهم وثقيفهم .

دور الثقافة الفنية

ولما كانت الثقافة الفنية وثيقة الصلة بالثقافة بمعناها العام ، فإن العلاج الجذري لأوضاعنا الثقافية يجب

التي ارتفعت في السنوات الأخيرة ، سواء في أوروبا - كما حدث في فرنسا وإيطاليا مثلاً - أو خارجها - كما حدث في المكسيك مثلاً - من أجل إحياء تقاليد دينية أو قومية في الفن ، قد انتهت بأصحابها - أو بأصدقهم على الأقل - إلى الأخذ بلغة الفن الحديث . والفنان الحديث لا يتغنى ، كما أنه لا يتندد بالحضارة الجديدة ؛ فليست هذه وظيفته ، وإنما هي وظيفة الدعاة . أما هو ، فانه ليحس في أعماقه هذه الهزة ، فيسعى إلى التعبير عن وقعها ورد فعلها في وجدانه . وأنه في ذلك لا خيار له ؛ فهو إما أن يؤدي هذه الرسالة ، وإما أن يقضى عليه بالزيف أو الهزال .

ولربما ربط المؤرخ في المستقبل بين انصراف الفن الحديث عن العالم « البيولوجي » إلى عالم القوى الباطنة ، وبين انصراف العلم الحديث عن مدلول المادة إلى مدلول الطاقة .

مصر والحضارة الجديدة

ونحن اليوم في مصر قد أصبحنا على أعتاب هذه الحضارة الجديدة ؛ فلا غرو أن يتطلع عدد من خيرة فنانينا إلى منابع الفنية الحية في عصرنا ، ويأخذوا بلغة الفن الحديث . غير أن الخبرة التي اكتسبها الإنسان ، خلال الآلاف الماضية من السنين ، ينبغي ألا تذهب هباء ؛ فليتنا إذن أن نمن النظر في تراثنا ، كما نمن النظر في التراث العالمي ، في الوقت الذي نفتح فيه نوافذنا على شتى هذه المنابع الحية في الفن الحديث ، ونعمق وعينا بالمصر الذي نعيش فيه . ولن يكون لنا فن أصيل ، يعبر عن ذواتنا الحقة في هذا العصر ، إلا من خلال التفاعل الذي سوف ينشأ حتماً بين شتى هذه القوى . ومن واجبتنا في هذا السبيل ألا نخشى أى تجديد ، مهما بدا لنا متطرفاً ؛ فان أولئك الذين يخشون على شخصيتنا القومية أن تضع ، من كل هبة نسيم عليها ، إنما يكشفون بذلك عن ضعف إيمانهم بهذه الشخصية ، وقدرتها على النماء والتطور .

والفن ، بعد ، في حاجة إلى مواهب ، كما هو في حاجة إلى وسط ثقافي ملائم ، يغنى هذه

أن يبدأ في رأينا بإعادة النظر في برامجنا التعليمية ليس فقط في المرحلة الجامعية - حيث يبدأ التخصص وإنما بالأخص في المراحل السابقة التي يشترك فيها الجميع وأمامي الآن على سبيل المثال أحد الكتب المقررة على طلبة البكالوريا في فرنسا . إنه يتعلق بالأدب الفرنسي في القرن العشرين . وهو الجزء السادس من سلسلة من المجلدات ، تتناول الأدب الفرنسي في شتى عصوره ، ويدرسها بالترتيب طلبة المدارس الإعدادية والثانوية . وأول ما نلاحظه في هذا المجلد أنه قد زين بنحو ثلاثين لوحة ، مطبوعة بالألوان طبعاً أنيقاً ، وتمثل بعض آثار فنانى هذا العصر ؛ أى سيزان وفان جوج وبيكاسو وماتيس وبراك وكلية وماكس أرنست وتانجى وميرو وشاجال . . . ونلاحظ ثانياً أن هذا المجلد الخاص بالأدب قد اشتمل مع ذلك على فصل عن فنون التصوير والنحت والعمارة والموسيقى والسينما في القرن العشرين ؛ وهو فصل قصير نسبياً ، لكنه كبقية الفصول مكتوب بعناية ودقة وفهم عميق . . . ونلاحظ ثالثاً اهتماماً كبيراً بالشعر الحديث ، وبالكشف عن أسرارهِ ونواحي الجمال فيه . . . ونلاحظ رابعاً أن طلبة البكالوريا في فرنسا لا يدرسون فقط بروسست وفاليرى وجيد وموريك وكلوديل وغيرهم من الأدباء حتى ألبير كامو وسارتر ، بل حتى ألان روب جرييه وناتالى ساروت ؛ وإنما يدرسون أيضاً شيئاً عن فلسفة برجسون ، وشيئاً عن السريالية ، وشيئاً عن الوجودية ، وشيئاً عن فلسفة العبث . وشيئاً عن مسرح الطليعة . . . والسريالية على سبيل المثال قد خصص لشرحها ونصوصها ثلاثون صفحة . . . وأظن أنه يكفى أن نقارن هذا المجلد - لا من حيث وفرة مادته فحسب ، ولكن من حيث مستواها الفكرى على الأخص - بنظائره من الكتب المقررة في مدارسنا الثانوية ، لنندرك مدى التخلف الثقافى الذى نعيش فيه . ولو أن المقارنة امتدت إلى كتب التاريخ والجغرافيا أو العلوم أو الرياضة . لوجدنا نفس الاختلاف فى المستوى . .

ولكن لنعد إلى حركتنا الفنية . فكيف نعمل - فى ظروفنا الحاضرة - على تثبيت أقدام هذه الحركة الناشئة . بحيث نكفل لها أسباب الخصب والتأصل . حتى يصبح لنا يوماً فن . نفخر به بين الأمم . . .

وهذا بالضبط هو السؤال الذى تصدى مشروع التفرغ للإجابة عنه . فعندما تقرر تنفيذ هذا المشروع من ست سنوات ، لم يكن ذلك من باب الترفيه عن الفنانين ، ولا من أجل تيسير سبل الحياة لهم . وإنما جاء هذا القرار علاجاً لازمة ملحة ، أوضحتها الدراسة الواعية المتبصرة لأوضاعنا الثقافية بوجه عام ، ولحركتنا الفنية بوجه خاص . ليس فقط من حيث ماضيها وحاضرها . ولكن بالنظر خاصة إلى مستقبلها . والذى لاحظته الدارسون أن العديد من ذوى المواهب الذين ظهروا بيننا خلال العشرين أو الثلاثين سنة الماضية . قد اضطروا فى سبيل العيش - وبحكم أوضاعنا الاجتماعية - إما إلى الالتجاء إلى الفن التجارى أو ما يشبهه . وإما إلى الالتحاق بسلك الوظائف الخاصة أو العامة . مما أدى بفريق منهم إلى التخلي عن الفن كلية . وقد شغلهم فريق المنصب عن كل شئ آخر . . . أما من ظل منهم - رغم ذلك - على ولاته للفن . فقد استنفد عمله معظم طاقته ووقته . فلم يبلغ فى فنه ما كان يمكن أن يبلغه لو أنه كرس له حياته .

وكان لا بد لهذا الوضع الشاذ من علاج . ولم يكن هناك من علاج سوى إنقاذ ذوى المواهب الحقة من مشاغل العيش ، حتى يتاح لهم التفرغ للرسالة التى خلقوا من أجلها . وقد بدأ مشروع التفرغ فى صورة تجربة متواضعة ، وسار فى سنواته الأولى فى حذر وتوجس . ولكنه الآن بعد أن أثمر وبرهن على ضرورته . ينبغي أن ينمو ويتسع ، ويمتد جيلاً بعد جيل ، حتى يحقق الآمال الكبيرة المعقودة عليه .

رئيس يونان

مارينو ماريوني

فنان عالمي تأسر

فارس فوق صهوة جواد



نشأ مارينو ماريوني في عنفوان نهضة
فن النحت الإيطالي، وعلى مقربة من مدينة
قلودنسا المزدهرة بالتمثيل العظيمة. وعلى
الرغم من أن هذا المثال الإيطالي المساعد
لم يهاجم أساليب مايكل أنجلو أو دوناتلو
في فن النحت إلا أنه اعتبر هذه الحقبة
إدسية بمثابة سجين للفن. ومن آرائه
أن الفنان الذي يبحث عن التقدم والحضارة
لا يمكن أن يعيش في مدينة أثرية. وهو
يستشهد في ذلك بحالته الشخصية، فقد
كان من الصعوبة بمكان أن يصبح على
ما هو عليه أو أن يكتشف مواهبه لو أنه
واصل العيش شاطئاً بهذه القوى العظيمة
لفنون النحت القديمة.

وعلى ذلك هرب ماريوني إلى باريس
سنة ١٩٢٨ ودعم مواهبه بمساعدة فنانين
مثل «بيكاسو» و «جوليوس جوتزلز»
واستمر هذا لمدة عام واحد. وأخيراً
وقع اختياره على مدينة «ميلانو» مكاناً
يعمل فيه، وهذا بعد أن عاد إلى الوطن
وبعد أن أصبح واحداً من أشهر فنانين
إيطاليا المعاصرين.

والآن وبعد أن بلغ ماريوني الخامسة
والستين نجده يؤثر أن يلقب نفسه
«بالأتروسكي» نسبة إلى جماعة الفنانين
المشهورين بالجلد والتي ازدهرت في
مقاطعة توسكانيا قبل مجد روما وعظمتها،
وهي نفس المقاطعة التي نشأ بها ماريوني.
وهو يلبس تماثيله الملابس الأثرية العتيقة



واقص على أطراف أصابعه

كما يحفر أعماله البرونزية بوضعها في القوالب التشكيلية ، ويجمع إلى تلوينها تلويناً خفيفاً مستعملاً في ذلك الأصباغ الباهتة . أما النماثيل الخشبية فقد رسمها في غير إتقان واستعمل لها الألوان المتربة . وأما بالنسبة للوحات الزيتية فقد لجأ إلى السطحية التي تتميز بها التصويرات والرسوم المقامة على الجدران .

واعتماد ماريني وتأثره بالفنون القديمة لا يمنع من أن يكون له الفضل في إحياء فن النحت الإيطالي في العصر الذي ضعف فيه ووهن بعد أن تلاشى كل من التأثيرين ، أولاً التأثير الانطباعي متشكلاً في الفنان « ميخائيل روسو » وثانياً تأثير المذهب الحركي عند المستقبلين . والواقع أن ماريني ثمر منذ البداية من جميع المذاهب ، وامتنوحى موضوعاته من الصورة الشائعة في المدن الإيطالية ، ألا وهي صورة الجواد والفارس . وتعتبر صورة الفارس متطيراً جواده من الناحية التقليدية رمزاً للسلوة والسلطة ، كما تشير إلى تحكم الطاقة الإنسانية الهائلة في قوى الطبيعة . ولكن ماريني قلب الوضع التقليدي لهذه الصورة الرمزية على عقب ، فبعد أن كانت تصف المنصر البدائي أصبحت رمزاً للمساءة النهائية .

وأشار ماريني إلى أنه يرى هذه الصورة من زاوية أخرى ، ففرسانه وجياده أقرب إلى الحلم منهم إلى الحقيقة .

ويصف ماريني طريقته في مزاولته فن النحت فيقول إنه يبتدئ أولاً بالرسم ، وتظل صورة الألوان في مخيلته حتى يجد نفسه مضطراً لإضافة اللون إلى النحت . وتمثل رسوماته على المادة الجامدة دليل انحرافه وشروده ، كما تمثل أيضاً عن طريق الألوان فن ماريني المعبر . ويصف ماريني أعماله الأخيرة بقوله إن نماذج الفرسان وما آلت إليه هي رموزاً للكرب والعباب الذين سيطروا على مشاعره

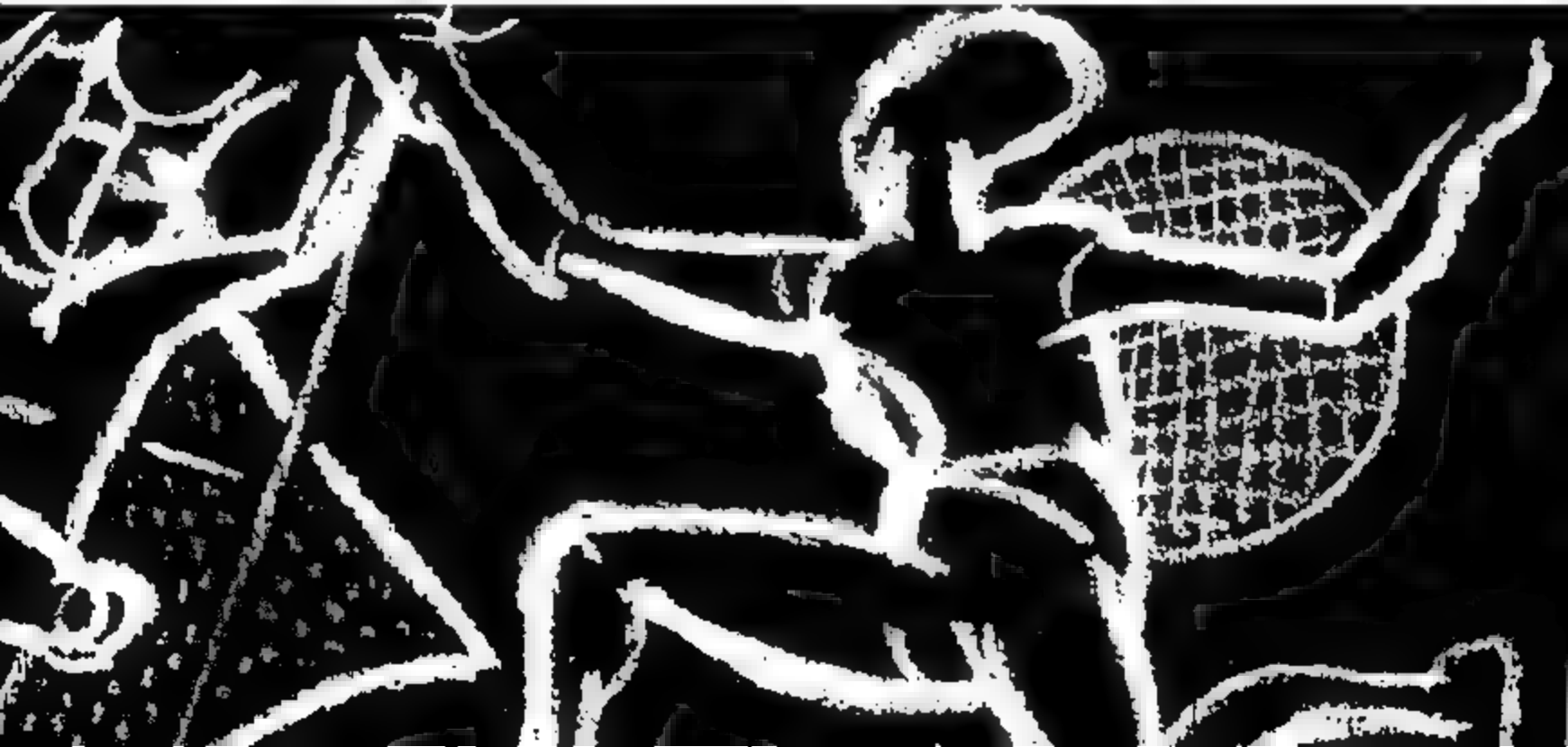
عندما قام بمسح شامل للحوادث المعاصرة . فالتنبلة انذرية قد صبغت الإنسان بصيغة التدمير حتى أصابه التحجر ، ولم يعد الإنسان هو الذي يقود ويأمر ، بل الآلة هي التي تتحكم وتقود ، تقود هذا الإنسان . وعلى الرغم من هذه الصورة البشعة للإنسان ، بعد أن قهره القلق واستبد به الخوف فهو ما زال في رأي ماريني رمزاً للكائن الذي ينبض بالحياة ، أو كما يقول ماريني « ليس هناك أعظم من البشرية » .

مسرشنا بين الأصالة و المعاصرة

جلال العشرى

● العالمية معناها أن يعنى الكاتب إنسانيته من خلال التعبير عن ذاتيه التي لا تختلط بذات أخرى من النوات ، وأن يستوعب عليه من خلال إحساسه بسمة الحياة وارتفاع آفاقها وعمق أفوارها ، وبذلك يستطيع أن يحقق العالمية بمزاياه الإنسانية التي يشترك فيها مع بني الإنسان .

● إن القرحة الكبرى في معدن الأدب المصري هو أنه لم يتفق لمصر حتى قيام الثورة ، لم يتفق لها عصر نطقت فيه روحها الشعبية بأهل صوت وأجل تعبير ، لتتصرف على ملامحها الحقيقية بلا حجب ولا استحياء ، محاولة في الوقت نفسه وبكل جرأة وكبرياء أن تطور هذه الملامح إلى المستوى اللوق والجهاى الحديث .



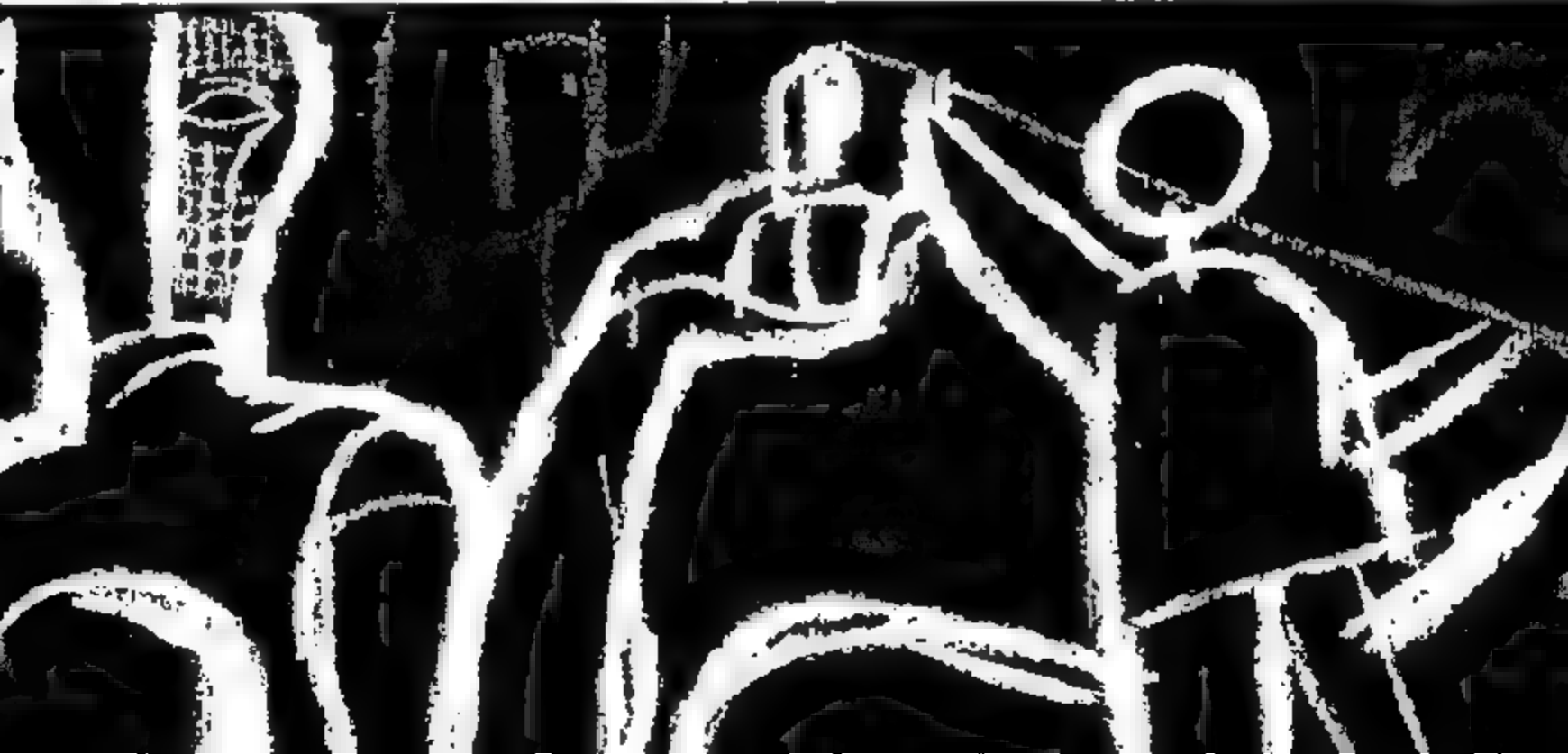


أبو الفنون ولا لأنه أحرق ثمرة في شجرة الحضارة،
ولكن لأنه الفن الذي يشكل قبل أى فن تعبيرى آخر،
نوعاً من الخلاص بالنسبة لإنسان هذا العصر الذي
أعياء البحث عن اليقين فلم يعد يجده فى أى شيء...
لا فى وجدان القلب الذى لم يعد يقنعنا كما كان يقنع
أسلافنا ، ولا فى المنهج العلمى الذى لا يزيد على
كونه احتمالات ودرجات من الاحتمال ، ولا فى
أساليب السياسة أو الدبلوماسية اللذين فقدتا سلطانهما
بشكل ملحوظ ، لا فى شيء من هذا كله حتى
أصبح إنسان هذا العصر يعيش برئتين لا تنفسان
إلا الخوف وعينين لا تريان إلا الظلام : . فالجنون

يجئ هذا المقال فى نهاية الفترة التى شهدت أروع
حماس ثقافى وشعبى لإثبات الفكرة المسرحية فى
واقعنا الجديد، بعد أن تمياً لاستقبال كل عود أخضر
للأمل بنبت على وادينا العظيم ، ويمكن إنساننا
المصرى المعاصر من العكوف مرة أخرى على صناعته
الأصيلة : . صناعة الحضارة .

المسرح وروح العصر

ولم يكن عبثاً ولا مصادفة ، بل كان مما يتفق
وطبائع الأشياء أن يتجه الجهد البشرى فى هذه الفترة
بالذات إلى المسرح ، ليس فقط لأن المسرح





ت. الحكيم

فإن جوع وتحكم راقص الباليه نجسكي في أعضاء جسده . أقول إن غريب العصر ليس هو غريب جوته ولا غريب كامي ولا غريب كولن ويلسون ولكنه الغريب الذي صور هزى باربوس في رواية « الجحيم » يعيش وحيداً في غرفته بالفندق ويرى الآخر من ثقب الباب . فكلانا غريب عن الآخر ، وكلانا يرى الآخر من ثقب الباب ، وكلانا ليس له بيت ولا مأوى لأننا غرباء نعيش في عالم غريب .

لهذا كله ولكتير غيره كان المسرح يشكل نوعاً من الخلاص بالنسبة لهذا الإنسان الغريب الضائع ، فهو الفن الذي لا يتم بالتلقي من طريق جهاز أو آلة كافي السينما أو التلفزيون بل بالقاء الحي المباشر بين قطبي التجربة . . . ففيه تلقى مادياً ومعنوياً المسافة القائمة بين الفنان المبدع والجمهور المتنوق ، إذ يلتقيان في وقت واحد في بيت واحد ، وفيه يذوب الشعور بالوحدة أو العزلة الذي يلازمنا عند مطالعة رواية أو قصيدة ليحل محله نوع من التجاوب بين جمهور جمعهم حفل عائلي ساهر ، وفيه لا نكتفى بأصوات الصمت التي نسمعها في اللوحة التشكيلية ولا برومي اللحن التي نتخيلها في القصيد السيمفوني ، لأن المسرح هو

من الممكن أن يتغلب في موقف يائس ، والسأم هو الداء الذي يقتات بأعصاب الضمائر ، والإحساس باللاجدوى أو اللامعنى هو الطلاء الذي يغطي وجه العصر . . فكل شيء فقد جدواه ، وكل شيء فقد معناه . . ولم يعد هناك شيء حق أو شيء باطل . . شيء جميل أو شيء قبيح . . شيء خير أو شيء شر . . لأنه لم يعد هناك شيء على الإطلاق .

فتمط الإنسان المعاصر ليس هو « هاملت » ، الذي فقد القدرة على الفعل لتمدد وجوه الإمكان وإحساسه بقدرته على الاختيار ، وإنما هو نمط الإنسان الذي يرى أكثر ما يجب . . ويعرف أكثر ما يجب . . ولكنه لا يريد أن يفعل شيئاً . . وبين وضوح البصيرة وضعف الإرادة يسقط الفعل وينترب الإنسان .

فالشعور بالغربة أو الاغتراب هو الطابع الغالب على إنسان العصر ، وليس هو الاغتراب السطحي أو الاغتراب الطارئ الذي يرجع إلى السفر أو الهجرة أو الانتقال ، ولكنه الاغتراب العميق . . الاغتراب الكامل . . الاغتراب الذي ليس له مادة سوى الحياة نفسها وليس له سبب بعد ذلك سوى وضوح بصيرة الحى .

فغريب العصر ليس هو الغريب الرومانسي الذي صور جوته في « آلام فرتر » يستعذب الأوهج المسمى ويرى أن بطولته في انقراض ، ولا هو الغريب الوجودي الذي صور كامي في « أسطورة سيزيف » يعرف أن الميث هو جوهر الحياة . وأن العالم والإنسان لا معنى لهما ، ومع ذلك يقبل وجوده ويحتمله لأن البطولة عنده في الاستمرار ، ولا هو الغريب الساخط الذي صور كولن ويلسون في كتاب « اللامتى » يحاول أن يحقق ذاته في عمل فني فيجئ تحفة ناقصة لأنه إما أن يشبع عقله على حساب وجدانه أو يشبع وجدانه على حساب عقلا أو يشبع جسده على حساب الاثنين الآخرين ، والبطولة في أن يجمع بين فكر الكاتب لورانس ووجدان الرسام

الفن الجامع بين الموسيقى والشعر : بين الرقص والغناء . . بين التمثيل والتصوير . وفيه أخيراً نشعر بالقيمة الحقيقية التي للعمل ، أى للعمل باعتبار جوهره الروحي وهو الجهد المبذول . لأننا إذا نظرنا إلى الأشياء نظرة أكثر تعمقاً وجدنا أن العمل كما يقول الفيلسوف المعاصر موديس بلوتدل يتخذ من المجهود وسيلة لمقد الصلة بيننا وبين أشباهنا في حين أن التأمل ليس إلا نوعاً من العزلة التي تنم عن الأثرة . وتفسير ذلك ميتافيزيقياً أن الإرادة لا يمكن أن تصبح غاية في ذاتها لأن اعتبارها غاية من شأنه أن يصيبها بالعجز ، لذلك كان لا بد للإرادة أن تبحث عن وقود تعمل به ومعنى تعمل له ، لأن الإرادة بما هي عاملة لا بما هي عاطلة هي الشيء المشروع . والشكل المسرحي من بين سائر الأشكال الفنية هو الشكل الذي لا يتحقق إلا بفضل العمل ، هذا العمل كما يقول آرثر ميلر هو الذي سيعجل بمجيئ « المسرح الإرادي » الذي يمد جذوره في تربة الحرية الإنسانية ، ومنها يرتفع حتى يقبض على نجوم السماء !

نحن والمسرح العالمي

يقول للكاتب المعاصر آرثر كويسلر : إنه لا القديس ولا الشايف .. البوحي والكوميدي .. يستطيع أن يخلصنا بما نحن فيه ، لأن الاتفاق الوحيد هو في اندماج هذين العنصرين . . والكاتب المسرحي هو هذان العنصران مندمجين ، وعندما أقول الكاتب المسرحي لا أعني الأديب الخالص الذي يرصف ألفاظاً ، ولا المفكر الخالص الذي يغزل أفكاراً وإنما هو الأديب المفكر أو أديب الفكرة . . فعصرنا هو عصر الفكر ، لا الفكر النظري الخالص الذي يبدأ وينتهي في رأس صاحبه ، ولكنه الفكر المخلوط بالعاطفة المزوج بالوجدان ،

الفكر الذي يخرج من العقل لا ليخاطب العقل ، بل ليتلقفه الإحساس فيحيله إلى صورة ترى ، وكلمة تسمع ، وحركة تدرك ، إنه باختصار الفكر الحسي أو الفكر المحسوس ، حتى لأنه يتحول إلى شيء أو شخص أو موقف . ومحسوس لأننا لا نتلقاه بل نلتقي به . . ذلك اللقاء الحسي المباشر .

هذا الطراز من كتاب المسرح هو الطابع الغالب على ثقافة عصرنا ، وهو الطراز الذي لا نلقاه في آداب لغتنا المعاصرة ونلقاه في آداب اللغات العالمية الأخرى . . مما يجبرنا إلى إثارة هذه الأسئلة :

لم لا نرى بين كتاب المسرح المصري تلك النظرة الواسعة إلى الكون ، وذلك الإحساس الشامل بما فيه من مظاهر الصراع وأسرار الحياة ؟

لم لا نرى بينهم تلك النماذج الحية من صور الشعور والتفكير ، وتلك الوسائل النابضة بالتصوير والتعبير مما نلقاه في آداب اللغات الأخرى ؟

لم لا نرى بينهم من تمثلت فيه معاني « العالمية » على نحو ما تمثلت في الكثرة من كتاب المسرح العالمي المعاصر ، فنظرة ولو عابرة إلى هؤلاء الكتاب ترينا أن كلا منهم قد تجسد فيه هذا المعنى . . معنى العالمية . . مع تفاوت في النسب واختلاف في المقادير . . . منهم من غلبت عليه الثورة الفكرية مثل برتولد بريخت ومنهم من غلب عليه الفكر الثوري مثل جان بول سارتر . منهم من وقفت ثورته عند حدود المضمون دون أن تتعداه إلى الشكل مثل جون أوزبورن وجون شتاينبك ومنهم من اشتملت ثورته على الشكل والمضمون معاً مثل صمويل بيكيت ويوجين يونسكو ، منهم من تمثلت ثورته في إحياء الدراما الإغريقية حيث الشعر والموسيقى والرقص والغناء يجمعها نسق فني متكامل كما فعل فاجنر في دراماته الموسيقية ، ومنهم من تعاطى الدراما القديمة بمنظور عصري كما لو كان يطل على

بلاد اليونان من فوق طائرة كما فعل كوكتو في مسرحياته التعصيرية ، منهم من ارتد إلى واقع عصره يحاول إصلاحه بمسرح قومي يخترق به في نفس الوقت الحجاب العالمي الحاجز كما فعل بيراندلو في إيطاليا ولوركا في أسبانيا وأونيل في الولايات المتحدة ، ومنهم من اتجه فوراً إلى الإنسان في أى بقعة من العالم يخاطب إما واقعه الاجتماعي كما فعل ميللر أو واقعه الفلسفي كما فعل كامي أو واقعه الروحي كما فعل إليوت . منهم من اتخذ الأسطورة إطاراً والرمز لغة كما فعل أنوى وجان جبرودو ، ومنهم من اتخذ السريالية محوراً واللاطيفية مداراً كما فعل سالكرودورينات ، ومنهم من لا يزال يتحسس خطاه ويتقدم بمحاولاته التجريبية الواحدة كما في حائتي إدوارد ألبى وشتاينيك وشيلا ديلافي : فالعالمية عند الواحد منهم معناها أن يعمق إنسانيته من خلال التعبير عن ذاتيته التي لا تختلط بذات أخرى من الفرات ، وأن يستوعب عليه من خلال إحساسه بسمة الحياة وارتفاع آفاقها وحق أفوارها ، وبذلك يستلج أن يحقق العالمية بمزاياه الإنسانية التي يشترك فيها مع بني الإنسان .

لماذا خلت العربية من المسرح ؟

والسؤال الآن هو هذا ، هل يرجع ذلك لعدة في الطبيعة العربية ذاتها تجعلها خلواً من ملكة الفن الدرامي ، عاطلة عن أى إبداع في هذا المجال ؟ أم هو سبب عارض يرجع إلى ملابسات الواقع الخارجي دون أن يكون راجعاً إلى نقص في المواهب أو قصور في الملكات ؟

أغلب الظن أنه إذا كان مرض العقم الذي أصيب به فن الدراما العربي قد نجت من الإصابة به فنون الفكر والشعر ، فهذا أدعى إل الإيمان بالمبقرية العربية وقدرتها على الإبداع في مجال الفن الدرامي على نحو ما أبدت في غيره من مجالات الفنون الأخرى .

وسبب ذلك أن العرب القدامى عندما قصدوا لنقل علوم اليونان لم ينقلوا منها ما يمس الدين ولا ما يوحى للإنسان بفكرة الصراع ، خاصة إذا كان الصراع مع الآلهة . هكذا نقلوا العلوم «الاستاتيكية» التي لا تتعارض ومواضيع العلم الإسلامي . . . كالمنطق والفلسفة ، والطب والفلك ، والهندسة والرياضيات ، ولكنهم لم ينقلوا شيئاً من الفنون الدرامية على الإطلاق . ربما لأن الدين الإسلامي في صحيفه دين عبادات ومعاملات ينظر إلى الأفكار من حيث هي «عملة صعبة» قابلة للتداول بين الناس . لهذا كانت الحضارة الإسلامية حضارة جامعة بين التأمل النظري والتجريب العملي ، ولهذا أيضاً استطاعت الثقافة الإسلامية أن تستوعب الثقافة الهلينية وأن تفيد منها في التعرف على كنهها الحقيقي ووجدانها الأصيل ، وهنا اندلعت ثورة الفكر الإسلامي على معطيات العالم اليوناني كافة ، وعلى أرسطو بوجه خاص باعتباره العارض الأمين للفكرة الإغريقية . وكانت ثورة طبيعية بقدر ما هي حقيقية لأنها نابعة من جوف الإنسان الإسلامي وطبيعة وضعه من ناحية ، ولأنها



ن . عاشور

للتفوق والاستهلاك لا للخلق والإبداع ، أى للتأثير على المساحات العريضة من جمهور مسرحنا العام بدلا من قابليتها للتصدير إلى الخارج والوقوف بها ككتف إلى كتف مع منتجات المسرح العالمى .

خريطة المسرح المصرى

فكاتبنا الكبير توفيق الحكيم قد جاء بداية رائدة لأدبنا المسرحى الحديث وكأنى به يريد أن يكون البداية والنهاية معا 1 فأعماله الأولى وإن صلبها فى « تكنيك » المسرح الغربى الكلاسيكى إلا أنها حافلة بالمضمون الشرقى تارة كما فى « شهر زاد » والمضمون الإسلامى تارة أخرى كما فى « أهل الكهف » والمضمون المملوكى تارة ثالثة كما فى « السلطان الحائر » هذا فضلا عن المضمون المصرى القديم فى مسرحية « ايزيس » والمضمون المصرى المعاصر فى مسرحية « الصفقة » .

أقول إن توفيق الحكيم قد جاء بداية رائدة « ولكم كنا نود لو أنه افتتح الطريق لمن يضيف إلى عنصر الاصالة الذى أكدته هو عنصرا آخر لا يقل أهمية هو عنصر المعاصرة ، أما وقد شاء أن يكون البداية والنهاية معا ، فقد أصبح كالحائل فى سبيل كل تقدم درامى ، وأصبح لزاما على كل كاتب جديد أن يبدأ بما يشبه الهجوم على توفيق الحكيم فى جانب من جوانبه ، بشكل مباشر أو غير مباشر . تماما كما حدث لأرسطو فى العصور الوسطى عندما أوشك أن يبلغ ما للكنيسة من سلطان لا يقبل النقد ، فكانت كل خطوة تقريبا من خطوات التقدم العقلى مضطرة أن تبدأ بالهجوم على رأى من الآراء الأرسطية منذ بداية القرن التاسع عشر حتى قرنتا العشرين .

هكذا انطلقت شرارة المسرح المصرى الجديد عندما هوى نيمان عاشور بأول معول فى صرح مسرح الحكيم الكلاسيكى ، وطلع علينا بمسرحيته « الناس الى تحت » . . . فالفئة القصوى استبدلت بها اللغة

من ناحية أخرى استمرار لفكر هذا الإنسان نفسه منذ يتابعه الأولى فى الفقه والأصول ، والتصوف والكلام ، والنحو والبلاغة حتى شملت أغلب مناحى الفكر . . . وهكذا أفاد نقل تراث اليونان الموجود والمستجد من علوم الإسلام فيما عدا الدراما التى لم تظهر إلا فى فكرنا العربى الحديث شتلة خضراء تحتاج إلى مثل ما احتاجت إليه شقيقاتها الأخريات من ارتواء بعصارة الدراما الإغريقية، ممزوجة برجع صداها فى الدراما الغربية المعاصرة ، حتى تستوى على عودها شجرة وارفة عارفة بحقيقة قواها قادرة على العطاء من طرحها الذاتى الخالص .

لو حدث هذا من زمان لما تكبد كتاب مسرحنا الحديث كل المشاق التى تكبدوها ليضيفوا المسرحية إلى أدب خلا تماما من كل سابقة لهذا الفن المجيد . صحيح أن الخطى الأولى شهدت ألوانا هائلة من التعثر . . . إذ أنتج بعضهم قطعاً أدبية غير صالحة للأداء المسرحى مثل مادون نقاش وفرح أنطون ، وأنتج البعض الآخر قصائد غنائية تسمع ولا ترى كما فى حالتى أحمد شوق ومزهر أبانلة ، وأنتج البعض الأخير محاورات أقرب إلى التأمل الفلسفى أو النقد الاجتماعى منها إلى الحوار الدرامى كما فعل كل من عثمان جلال ومحمد تيمور .

ولكن هذه العثرات الراجعة أصلا إلى عدم وضوح الرؤية الدرامية أو عدم وجود تصور عام للفن الدرامى هى التى تفادها الجيل الحاضر من كتاب المسرح ، وبتفادها استطاع أن يبلور محاولات جيل الرواد وأن يضع يده على ملامح المسرحية الناضجة مضمونا وشكلا . غير أن كتاب هذا الجيل وإن كانوا يحكم منطق الأشياء يشكلون مرحلة على الطريق ، إلا أنها المرحلة التى لا تجعل لنا « مسرحاً » وإن جعلت لنا كتاب مسرح . أعنى أنها المرحلة التى تجعل من كتاباتهم المسرحية معطيات

العامة ، والحوار النهي الخالص استبدل به الحوار
النموى الملىء بالعفوية والحرارة ، والشخصيات
المتحفية المستمدة من جوف التاريخ استبدلت
بها شخصيات واقعية مباشرة تصادفها كل يوم في
عرض الطريق ، والمقدمة الدرامية التي تقتضيها
تقاليد المسرح استبدلت بها المشكلة الاجتماعية
الناجمة أصلاً من ظروف الحياة . لقد أحس
نقاد المسرح وجمهوره بعد ليلة العرض
الأولى لمسرحية « الناس الى تحت » أن مسرحاً جديداً
قد بدأ ، وأن كاتباً مصرياً يبشر بمحصاد فني وفير .
ولكن نعمان عاشور للأسف الحزين لم يف بكل
الآمال التي نسجت حوله ، فأعماله المتأخرة كانت
في معظمها لف ودوران حول عمله البطولي الأول -
على نحو ما فعل جون أوزبورن بمسرحيته الأولى
« انظر وراءك في صخط » - مسرحية « الناس الى
فوق » ليست أكثر من مسخ لمسرحية « الناس الى
تحت » و « عيلة الدوغري » ليست أكثر من تمصير
ذكي لمسرحية « بستان الكرز » و « وابور الطحين »
مسرحية دعائية فاقعة ، بل هي أقرب إلى الأوبريت
الغنائى منها إلى العمل الدرامى . أما ما عدا ذلك من
مسرحيات ... « سبأ أونطة » و « المغناطيس »
و « صنف الخريم » و « عطوة أفندى » فأقل ما يقال
فيها إنها انتكاس بمسرح نعمان عاشور وانتكاس أيضاً
بالمسرح المصرى الحديث .

ومن هنا كان سعد الدين وهبه استمراراً
طبيعياً للمسيرة الصاعدة التي بدأها نعمان عاشور ،
كل ما بينهما من فارق هو أن شغل نعمان عاشور
كان على مستوى المدينة ، وجاء شغل سعد الدين وهبه
على مستوى القرية .. وهنا كانت طرافته
وكانت أيضاً أصالته . فلقد اجتاز هذا الكاتب مرحلته
الأولى بنجاح كبير ، بل بنجاح غير عادى ،
ولا تزال في الآذان كلمات دافنة من مسرحياته
الثلاث الأولى : « الهروسة » و « السبسة » و « كوبرى
الناموس » التي تؤلف فيما بينها ثلاثية ريفية أشبه بسيخوفونية

متكاملة الأجزاء رغم ضعف الحركة الثانية . وسبب
ذلك أن الكاتب في هذه المرحلة صدر عن خبراته
الوجودية بعد أن مزجها بموهبته الفنية فوضعنا أمام
عمل ناجح يعبر عن « الذات » من ناحية ، ويتمثل
فيه التكامل الفنى من ناحية أخرى . ولكن الكاتب
بعد أن قال كل ما عنده كان لا بد له أن يصفى
هذه المرحلة لينتقل إلى المرحلة الأخرى . . إلى مرحلة
التصوير بعد مرحلة التعبير ، إلى المرحلة التي تقاس
بالقدرة على الخلق بعد المرحلة التي تقاس بارادة
الصدق . ولكن هذه المرحلة الجديدة لا تكفى فيها
الموهبة ، لأنه إذا كان النجاح في حالة تأكيد
الموهبة مرهوناً بالتجربة فهو في حالة تأكيد الفن
مرهون بالثقافة ، وسعد الدين وهبه كاتب ثقافته
دون موهبته بكثير ، ولذلك نجده في الوقت الذي
تسعه فيه الموهبة تحونه الثقافة فيحدث له ذلك الصدع
الدرامى العميق الذي يجعله يشعر في مرحلته الجديدة
بالتيه والاغتراب . وليس أدل على ذلك من
مسرحيته المدينين . . « سكة السلامة » و « بير
السلم » . والواقع أن سعد الدين وهبه عندما حاول أن يعبّر
« كوبرى الناموس » لنتجه إلى « سكة السلامة »
وقع في « بير السلم » !

وهنا كان لا بد من مسرح آخر يوازى المسرح
الواقعى بوجهيه الحضري والقروى . . يوازيه في
مسيرته المتمردة على المسرح الكلاسيكى ، ويعوضه
ما فاتته من ثقافة درامية واعية ، ويكون بحق هو
مسرح الأذكىاء المثقفين الذى يخاطب الجباب المنتقى
من الجمهور ناثراً بينهم لغة التفاسم الحقيقية في
المسرح ، هذا المسرح الجديد هو مسرح الدكتور رشاد
رشى أو هو بالمصطلح الفنى المسرح التعبيرى ...
تعبيرى لأنه يهتم بالواقع الداخلى أكثر من اهتمامه
بالواقع الخارجى ، وهو إذ يحاول تصويره بأنغامه
الحادة وألوانه الصارخة ولا معقوليته يتجه إلى دراما
العرض الذاتى لكى يتحرر من خطة الزمن الواقعية

ومن التتابع المنطقي بين الأحداث « ويستخدم المونولوج الداخلي لكي يعبر عن مجرى الشعور وتيار الوعي متخلصاً من التطور التقليدي لمراحل الحدث ، وأخيراً يلجأ إلى الرمز ليحبر به عن المعاني والإيماءات دون لجوء إلى تبريرات واقعية أو تقليدية . هكذا فعل في تنوعاته المسرحية المختلفة . . في « الفرائشة » الرومانسية المذهب ، و « لعبة الحب » الطبيعية المذهب ، و « ورحلة خارج السور » الرمزية المذهب ، و « خيال الظل » التعبيرية المذهب ، وأخيراً في مسرحية « افرج يا سلام » التي انتقل فيها من الجاهلية الدرامية إلى الفكرية الدرامية أو بما أسميناه بـ « دراما الصورة » إلى ما يمكن تسميته بـ « دراما الفكرة » . وعلى الرغم من الخلاف المذهبي بين كلا المسرحين . . الواقعي والتعبيري ، إلا أنهما « واحد » من حيث اتكاهما على لغة النثر المسرحي بدلا من لغة الشعر أو اللغة الشاعرة . لذلك ألفت الحاجة إلى وجود مسرح شعري يسجل أكثر من هدف واحد في المجال الدرامي . فهو من ناحية يواكب الاتجاه العالمي المعاصر من حيث استدعاء المسرح للشعر أو توظيف الشعر لخدمة النص المسرحي . ومن ناحية أخرى يتطور بالشعر الخالص من المرحلة الشكلية إلى المرحلة العينية



س . وهبه

أى يصبه في قالب الدراما التي تتعمق في نفس الفرد الواحد من البشر لتصف من خلالها النفس الإنسانية كلها ، بدلا من التعبير عن مشاعر عامة مطلقة تثير قنياً أحاسيس غامضة مبهمه وتترك لكل منا الحق في أن يفسرها كما يشاء . وهذا هو الفارق بين مسرح الشعراء للرواد وكتاب المسرح الشعري الجديد ذلك المسرح الذي يعتبر عبدالرحمن الشوقاي المشول الأول عنه في وقتنا الحاضر . ومع أن عبدالرحمن الشوقاي بمسرحيته « الرائدتين » « مائة جيلة » و « الفتي مهران » استطاع أن يخطو بالمسرح الشعري خطوات فسيحة إلى الأمام . إذ كانت المسرحية الشعرية قبله شيئاً ينفرط مضمونه في صياغته فهي عبارة عن مجموعة من القصائد الغنائية موزعة بين عدة شخصيات ، أو هي موضوع معين تعبر عنه مجموعة من القصائد المتناثرة ، أقول إنه على الرغم من المرحلة الجديدة التي بدأها عبد الرحمن الشوقاي في حياة المسرحية الشعرية ، فإن القيمة الحقيقية لهذه المرحلة تتمثل حتى الآن في أنه استطاع أن يصل إلى « الشعر الدرامي » أكثر من استطاعته الوصول إلى « الدراما الشعرية » أو على حد تفرقة كوكبتو المشهورة لم يحقق « شعر المسرح » بقدر ما حقق « الشعر في المسرح »

غير أن هذه الاتجاهات جميعاً وإن نجحت في الثورة على المسرح الكلاسيكي إلا أنها لم تنجح نجاحاً كاملاً في إيجاد المسرح المصري أو بالأحرى في التعرف على ملامحنا المسرحية ، لذلك كانت ثورتهم هذه ثورة ناقصة أو بالأصح نصف ثورة ، لأنهم رغم ما بينهم من فروق فردية استطاعوا أن يحققوا مصرية المضمون دون مصرية الشكل فبقى المضمون المصري الأصل قابلاً في بطن الشكل الأجنبي الدخيل ومن هنا بدت المسافة واسعة بين شكل التجربة الدرامية ومضمونها أو بين محتوى الإحساس وإطار التعبير . وبدت أيضاً رائعة ثورية المحاولة التي أقدم عليها يوسف

إدريس في مسرحيته الجهنية «الفراير» حيث كانت خشبة المسرح مهياة لاستقبالها كل التهور .
وبد يوسف إدريس البطل الذي تمثل ما كان شائعاً قبله على نحو مبهم مبغى ليضرب ضربته القاضية في تغيير وجه المسرح المصرى، وإقامة حد فاصل بين مسرحين . . المسرح المصرى المستعار والمسرح المصرى على الأصالة . ألم يقل هو نفسه إن مسرحنا المصرى شئ يتراوح بين الاقتباس والترجمة والتعريب ، أو هو عبارة عن مسرحيات غربية كتبها مؤلفون مصريون أكثر منها مسرحيات مصرية كتبها مؤلفون مصريون ؟ ! ولذلك فإن النظر إلى العمل الفنى وحده «الفراير» بمعزل عن الفكرة الفنية الكامنة وراءه ، المقالات التى نشرها الكاتب بعنوان «نحو مسرح مصرى» يعتبر ناقصاً أو مبتوراً . ومهما يكن من شئ فإن «الفراير» التى دعا إليها يوسف إدريس كان يمكن اعتبارها بحق تجربة ثورية أو ثورة تجريبية . . وهى ثورة لا تقف عند المضمون المسرحى فحسب ولا عند الشكل المسرحى فقط ، بل تمتد لتشمل المسرح نفسه من حيث هو فكرة فنية أو فلسفة فن . ومن هنا كان حماسنا الخرافى لمسرحية «الفراير» على الرغم من كل ما فيها من ثغوب ، حماسنا لها باعتبارها محاولة جريئة وجادة للتعرف على ملامحنا المسرحية وإيجاد شخصيتنا المستقلة فى المسرح ، وباعتبارها أيضاً تعبيراً عن الأزمة المنهجية التى يعانها الوجدان العام المثقف ، أزمة تحقيق العالمية من خلال المحلية أو أزمة الجمع بين الأصالة والمعاصرة ، وباعتبارها أخيراً منهجاً وتطبيقه فى العثور على شكل المسرح المصرى والاهتداء من ثم إلى المشكلة المصرية المحلية العالمية الحديثة .

أقول إن محاولة يوسف إدريس كان يمكن اعتبارها ثورة لو أنها بحق شقت طريقاً وشكلت اتجاهات ولم تقتصر على كونها مجرد مسرحية فيها من العقم مالا يوحى لكاتبها نفسه - فضلاً عن غيره

من الكتاب - يمثل آخر فى نفس الاتجاه ذلك لأن أصالة المحاولة التى قام بها يوسف إدريس كانت رهناً بالعمل الثانى الذى يجئ من نفس النسيج فيوصل التجربة ويؤكد الرؤية ويفتح الطريق طويلاً وعريضاً أمام كل محاولة فى نفس الخط ، أما وقد جاءت «المهزلة الأرضية» مهزلة بحق ، أقل ما يقال فيها إنها لا ترفع إلى أن تكون تأثراً بيراندولائها مسخ وتشويه لنفث الكاتب الإيطالى العظيم فقد أصبح لزماً على النقد أن يعود فينقد نفسه ، أعنى أن يعيد النظر فى تقويم مسرحية «الفراير» فى ضوء مسرحية «المهزلة الأرضية» . ليجدها مسرحية فى ذاتها لا جنود لها ولا امتداد ، أو مسرحية مغلقة أقرب إلى «الحارة السد» منها إلى الطريق المفتوح ! أما عن المقالات التى نشرها الكاتب باحثاً فيها عن المسرح المصرى ، فقد أصبح واضحاً أنها ليست النظرية التى تجئ المسرحية تطبيقاً لها، وإنما هى «تنظير» للمسرحية ، أعنى أنها ليست «دمية» إلى اتجاه جديد فى المسرح بقدر ما هى «دمية» للمسرحية ! إن يوسف إدريس كغيره من كتاب المدرسة المصرية الحديثة ليس ثائراً ولا رائداً ولا صاحب اتجاه ، فمسرحيته شئ يتراوح بين الاقتباس والترجمة والتعريب ، أو هى عبارة عن مسرحية غربية كتبها مؤلف مصرى أكثر منها مسرحية مصرية كتبها مؤلف مصرى !

ولكن مود الأمل الأخضر لا يلبث أن يثبت على خشبة المسرح مشغولاً فى المحاولات التى يقوم بها الكاتب الطليعى شوقى عبد الحكيم . فالرؤية الدرامية عند هذا الكاتب تتمثل أول ما تتمثل فى محاولته الجمع بين الأصالة والمعاصرة فى مسرحنا الحديث أعنى فى محاولته الارتداد إلى ذاتنا المسرحية الأصيلة والصدور عنها من جديد دون أن يتعزل عن تيار عصره ، ودون أن يقطع الصلة بينه وبين العالم من حوله . ولا يحقق شوقى عبد الحكيم ذلك بالرجوع



ي . إدريس



ر . ودي

شديدة من داخله ومن الخارج ، ويحتاج إلى كثير من الغذاء الثقافي لكي يصمد في وجه العاصفة ، ويوثي ما يبشر به من حصاد وفير .

لكي تكون ثورة في المسرح

إن القرحة الكبرى في معدة الأدب المصري هو أنه لم ينتق لمصر حتى قيام الثورة ، لم يتفق لها عصر نطقت فيه روحها الشعبية بأعلى صوت وأجلى تعبير ، لتتعرف على ملامحها الحقيقية بلاخجل ولااستحياء ، محاولة في الوقت نفسه وبكل جرأة وكبرياء أن تطور هذه الملامح إلى المستوى الذوق والجمالي الحديث . والسبب في ذلك هو ما عانته مصر على امتداد خمسة آلاف عام من حكم الأجنبي الغاصب ، وما أدت إليه هذه المساحة الزمنية العريضة من إقامة عزلة حادة بين الشعب والحكومة وفوارق دائمة بين الحياة القومية والحياة الرسمية ، حتى نتج عن ذلك أن أصبح لمصر لغتان . . لغة تخبأ بها وتعيش هي اللغة العامية ، ولغة تفكر بها وتعتبر هي اللغة الفصحى ، وبالتالي أصبح لها أدبان « أدب مطبوع غير مصقول ، وأدب مصقول غير مطبوع »

إلى مسرحنا المصري في بساطته وبكارتة وشكله البدائي الأول والذي هو السامر والأراجوز وخيال الظل ؛ ولكن بالضرب مباشرة في كبد الشماثر والأساطير باعتبارها الجذر الأصل لكل عمل تراجمي ، غير أنه في ارتداده إلى المأثور الشعبي لا يعود به غليظاً جامداً ولكن مطوراً إلى المستوى الذوق والجمالي والفهميات الفنية العالية الحديثة . فهو إذا تناول معطيات الأسطورة الشعبية ، طوعها ومسحها بأسلوب المسرح وصبها في إطار عصري جديد . . لأنه لو اكتفى بمادة الأسطورة كما هي ، وحتى لو أضاف إليها معالجته لقيمها الاجتماعية والإنسانية واضعاً إياها في إطار المسرح التقليدي لما زاد عن أن يكون كاتباً « متحفيًا » أو سلفياً لا علاقة له بكل هذه التطورات العنيفة التي طرأت على المسرح . هكذا فعل في أسطورة « حسن ونعمة » وفي شعيرة « شفيقة ومتول » وفي مأثورة « المقدر والمكتوب » في مسرحية « المتخفي » وأخيراً في صورة الوحش وماري جرجس التي نراها في قصص التاريخ ، وذلك في مسرحيته الأخيرة « ملك مجوز » . ولكن شوقي عبد الحكيم كما قلت لا يزال عوداً أنحضر للأمل تهب عليه عواصف

وتلك هي محنة الأدب في مصر ، فلا هو أدب أجنبي مصفى تماماً من طمى النيل ، ولا هو أدب مصرى صادر عن السليقة المصرية ، معبر عن روحها الأصيل ، متميز — وبالتالي ممتاز — عن غيره من آداب اللغات العالمية .

ولهذا لكي تكون ثورة في ميدان الدراما ، لابد وأن تكون شيئاً يشبه في كثير من الوجوه تلك الثورة التي قام بها العقاد في ميدان الشعر عندما أعلن في مقالاته التسع التي نشرها بعنوان « الشعر في مصر » أن هذا الشعر كما هو ممثل في شعراء الجيل الماضي (البارودي وشوقي وحافظ وغيرهم) ليس شعراً حل الحقيقة لأنه لا يصدر عن السليقة المصرية ليبر عن خصائص الروح المصري بقدر ما يصدر عن ضروب التقليد والمحاكاة ليبر عن الحس والألفاظ والأصدا ،

وأعلن العقاد أيضاً في هذه المقالات ضرورة استلها السليقة المصرية التي تترنم بتلك الأغاني الشعبية التي نسمعها على طول ريف مصر ، والتي أقام عليها مذهبه الجديد في الشعر ، وهو الذي وصفه بأنه « ملعب إنساني مصرى عربى » .

« إنسانى » ، لأنه من ناحية يترجم عن طبع الإنسان خالصاً من تقليد الصناعة المشوهة ، ولأنه من ناحية أخرى ثمرة لقاح القرائح الإنسانية عامة ، ومظهر الوجدان المشترك بين النفوس قاطبة .

« مصرى » ، لأن دعائه مصريون تؤثر فيهم الحياة المصرية . « عربى » ، لأن لغته عربية . فهو بهذه المثابة أتم نهضة أدبية ظهرت في لغة العرب منذ وجدت . إذ لم يكن أدبنا الموروث في أعم مظاهره إلا عربياً بحتاً ، يدبر بصره إلى عصر الجاهلية .

هكذا تكون الثورة الأدبية . وهكذا يكون وضوح الرؤية بالنسبة لكل ناثري في الفكر أو في الأدب أو في غيرهما من الفنون . : : هكذا فعل لوركا في أسبانيا وأوكيزى في أيرلندا وأندريتش في يوجوسلافيا وكزانزاكيس في اليونان وطلاغور في

الهند ، بل وهكذا يفعل كل فنان عظيم يريد حقاً أن يتمثل في فنه الذات القومية ليبر بفن بلاده حيز المياه الإقليمية إلى حيث نطاق الفن العالمى .

ولو وجد بيننا هذا الإنسان لكان بحق هو إنسان عصره ؛ لو وجد في ميدان الفلسفة لكان هو فيلسوف العصر ، ولو وجد في ميدان الأدب لكان هو أديب العصر ، ولو وجد في ميدان الفن لكان هو فنان العصر ، ولو وجد في ميدان المسرح لكان هو كاتب عصرنا المسرحى .

فلن أن تجيئ يا أيها الإنسان ! !



ع . الشرقاوى

لكي نواكب المسرح العالمى

قلت في مطلع هذا الكلام إن هذا المقال يجيئ في نهاية الفترة التي شهدت أروع حماس ثقافى وشعبى لإنعاش الفكرة المسرحية في واقعنا الجديد ، والسبب في ذلك كما قلت في بداية هذه الفترة أننا أغرقنا المسرح بممكنات كثيرة بقصد إنهاضه والوصول به إلى مستوى فنى نظيف دون أن نعي تماماً أننا بنفس هذه الممكنات نستطيع أن نصنع للمسرح نهضة

حقيقية ونستطيع أن ننتكس به أو نتقدم به إلى
الوراء !

فهذه الممكنات لم تكن تستهدف النهوض بما
يدور على خشبة المسرح بقدر ما كانت تستهدف
النهوض بما يدور في الصالة .. أعني أنها لم تهتم بإعداد
العمل المسرحي الثلاثة .. النص والتمثيل والإخراج بقدر
ما اهتمت بالبعد الرابع أو الجمهور ...
وهذا الاتجاه كان يمكن أن يكون سليماً فقط في
بداية هذه الفترة ، ولكنه اتجه على جانب كبير من
الخطورة . والخطورة فيه أن المسرح هو الذي يخلق
جمهوره وليس العكس ، بينما الذي حدث في
تاريخ المسرح العالمي أن الجمهور هو الذي كان يخلق
المسرح : . هكذا خلق الجمهور مسرحه في العصر
الإغريقي القديم لأن المسرح عنده كان نوعاً من
الطقوس والشعائر ، كما كان كذلك في العصور
الوسطى في مسرحيات الأسرار الدينية . وهكذا
أيضاً خلق الجمهور مسرحه في أيام شكسبير الذي
جاء في منتصف القرن السادس عشر ليجد المسرح
من الملامى التي لا يستغنى عنها أبناء العاصمة ،
وهكذا أخيراً في العصرين الحديث والمعاصر .

أما عندنا حتى الآن فالمسرح هو الذي يعمل
على خلق جمهوره ، والخطورة في ذلك أن يقف
هذا الخلق عند مجرد اجتذاب الجمهور وترغيبه في
المسرح دون أن يتعداه إلى تربية الجمهور تربية
درامية ، وتدريبه على ما يسميه فيرجسون « بالحساسية
التشيلية » أو الحس المسرحي . والفرق بين
الحالتين هو أن الجمهور في الحالة الأولى يتجه إلى
المسرح بنفس السرعة التي ينصرف بها عنه ما دام
الأمر ليس عملية تربية وتكوين بقدر ما هو عملية
اجتذاب قد لا تكون لها علاقة بالفن الدرامي أو
المسرحي على الإطلاق . وذلك مثل تخفيض ثمن

التذاكر ، والاستعانة بنجوم السينما ، ومسرحية
روايات لكتاب لامعين ، وتعبئة المسرحية بألوان
من الرقص والغناء ، تماماً كما حدث طوال فترة
الإنتعاش - ولا أقول الانتعاش - وكان من نتائجه
أن اتجه الجمهور إلى مسرح التليفزيون أو المسرح
التجاري أكثر من اتجاهه إلى المسرح القومي أو
المسرح العالمي .

مثل هذا الجمهور لا يمكن أن يكون جمهور
مسرح ، ولا يمكن أن يعتمد عليه في نشوء نهضة
مسرحية ، وعلى ذلك فالمشكلة الحقيقية التي يعانيها الوجدان
المسرحي المعاصر هي مشكلة الغذاء الذي يقدم لهذا
الجمهور الوليد ، والذي بفضل يستطيع أن ينمو
ويطور ويترك مرحلة الرضااعة والنفطام ليبلغ
من الرشد .

هذا الغذاء هو في المقام الأول تعاطي المسرحيات
العالمية تعاطياً واعياً وعميقاً يصل إلى حد الإدمان ،
على ألا يكون هذا التعاطي بقصد الترفيه والاستهلاك ،
ولكن بهدف الفهم والتذوق والتأثير على كلا قطبي
التجربة الدرامية ... أعني الكاتب المعطى والجمهور
الآخذ ، والعطاء هنا بمعنى الخلق والإبداع والأخذ
بمعنى المتعة الذهنية الرفيعة لا الترفيه الحسي
الرخيص .

بمثل هذا المنهج نستطيع من ناحية أن نعوض
المسرح ما فاتته من إغفال العرب القدامى ترجمة
المسرح الإغريقي واتخاذ قاعدة لإطلاق أدب عربي
مسرحي فيه من الأصالة ما في آداب اللغة العربية
الأخرى . ونستطيع من ناحية أخرى أن نستأنف
مسيرتنا المعاصرة في التعرف على ملامحنا المسرحية
الحقيقية وتحديد جهاتنا الأصلية في ضوء ثقافة درامية
عالمية .

الترجمة هي الطريق

على أن أحداً لا ينكر الجهود الأولى التي ظهرت في بواكير نهضتنا الأدبية الحديثة وكان لها فضل حرث الأرض ورصف الطريق . ولعل الدكتور طه حسين كان على دراية تامة بفعالية هذا المنهج عندما استهل ريادة الأدبية بترجمة أعمال سوفوكليس ، وحذا حذوه فئة من المترجمين في طليعهم الشاعر خليل مطران الذي ترجم تراجيديات شكسبير . غير أن حركة الترجمة لم تمض بعدها في طريقها الصاعد ولكنها تعرجت وتقهقرت ثم توقفت إلى أن هبت من جديد في شكل «ثورة» ولا أقول «ثورة» لأن الثورة لها خطة ولكن الثورة شيء بلا تخطيط .

وما أروج حركة الترجمة في وقتنا الحاضر إلى أن تسير وفقاً لمنهج انتخاب ارتقائي .. ينتخب من المسرحيات أروعها ويرتقى بها من العصر الاغريقي القديم صاعداً إلى العصر الحاضر مارداً بعصر النهضة والعصر الحديث .

وما دامت حركة الترجمة أكثر من أية حركة أخرى بيدها خلاص مسرحنا المعاصر ، فلا بد لنا من



شوق عبد الحكيم

إضاءة جوانب هذه الحركة بالضغط على عدة اعتبارات ، وربما كان اختيار المسرحيات التي تترجم في طليعة هذه الاعتبارات ، ذلك لأن المشكلة التي يعانيها قارئ اليوم ليست هي قلة المسرحيات المترجمة ، بل كثرتها ، أعني أن مشكلته ليست مشكلة احتياج وإنما هي مشكلة اختيار .. اختيار المسرحية التي يقرأها أو يشاهدها فيحس فعلاً أنه قد تناول وجبة غذائية كاملة ولم يكن بمضغ «لباناً» . صحيح أن ترجمة أية مسرحية هو في ذاته عمل نافع ، ولكن قراءة أو مشاهدة أية مسرحية مترجمة ليس بالشيء النافع في كل الأحوال .

نعود فنقول إنه بعد هذا كله يجب النظر في المسرحيات التي تترجم فينظر إليها من الداخل والخارج سوياً ، أعني من حيث انطوائها على قيمة إنسانية عامة تستثير الحساسية الجمالية والأخلاقية لدى الجمهور ، ثم من حيث الدور الذي قامت به المسرحية في توصيل التيار الفني في بلادها وفي العالم كله .

بعد هذا ننتقل إلى الوجه الآخر من مشكلة الترجمة ، ننتقل من الأشياء التي تترجم إلى الأشخاص الذين يقومون بالترجمة ، فالملاحظ عندنا الآن أن المسرح هو «الموضة» الأدبية السائدة ، وأن معظم مثقفينا كما عهدناهم كثيراً يسرعون إلى ارتداء أحدث الأزياء ، فهم كالجوقة الموسيقية التي تنطلق دفعة واحدة لتردد شيئاً واحداً . وهكذا في أيام القصة القصيرة كان معظم مثقفينا كتاب قصة ، وهكذا في أيام الشعر الجديد كانوا شعراء جدداً ، وهكذا في أيام النقد كانوا جميعاً نقاداً ، وهكذا هم اليوم كتاب مسرح أو مترجمو مسرحيات ، وعما قريب عندنا تنحسر موجة المد المسرحي لتتجه إلى السينما ، سنجدهم جميعاً كتاب سيناريو وحوار .

وليس الاهتمام بالمرشح في حد ذاته مشكلة ، وإنما المشكلة في الذين يهتمون به بمجرد أنه « موضة » هذه الأيام ، من غير أن يدركوا أنها ليست « هبة » ، وإنما هي نهضة أويغنى أن تكون نهضة « نهضة جذرية تتجه إلى الجمهور أولاً وقبل كل شيء » ، ذلك الجمهور الذي يحتاج إلى تربية درامية صادقة ، والذي بدونها واعياً ومتطوراً لن تكون ثمة نهضة مسرحية على الإطلاق .

وهكذا نرى أنه كما يجب النظر وإعادة النظر في المسرحيات التي تترجم ، يجب النظر وإعادة

النظر في الشخص الذي يترجم فيعمل الحساب لاهتمامه بالفن المسرحي وانشغاله به وفيه حتى تكون ترجمته ترجمة مسرحية وليست ترجمة والسلام . من خلال هذه الزوايا التي نظرنا بها إلى مشكلة الترجمة في المسرح ؛ ندرك مدى أهمية النص المسرحي المترجم في هذه الفترة الخلاقة من تطلعا المسرحي ؛ وهي فترة يمكن - كما قلنا - أن تدفع بالمسرح إلى الأمام في الوقت الذي يمكنها فيه أن تندفع به إلى الوراء .

جلال العشري

الترجمة فن

لماذا نترجم ؟ وما الذي نترجمه ؟ هل هناك شروط للترجمة . . ما هي ؟ وهل هناك مذاهب المترجمين . . ما هي هي الأخرى ؟ وما الفرق بين الترجمة والتعريب ؟ وما الرأي في ترجمة الشعر . هل يترجم أم لا . . وكيف ؟ وكذلك الكتب المقدمة . . هل يجوز ترجمتها وكيف يمكن ذلك ؟ وترجمة القرآن . . هل هي شيء جازم . . وما الرأي في تعدد ترجماته في كثير من اللغات ؟ وأخيراً . . كيف يمكن تعريب الأعلام الأجنبية وكتابتها بحروف عربية ؟

هذه كلها وكثير غيرها هي بعض القضايا الهامة والحامة جداً التي طرحها الأستاذ محمد عبد الفتى حسن في دراسته الجديدة والجليلة معاً عن « فن الترجمة » أو النقل من لغة إلى أخرى . ولعل أطرف ما في هذه الدراسة أنها تعتبر الأولى من نوعها والرائدة في هذا الميدان . . ذلك أن « فن الترجمة » بخلاف غيره من الفنون الأدبية الأخرى كفن التراجم وفن النقد وفن المسرحية وفن الخطابة لم يعالج في

الإنتاج الفكري العربي بكتاب واحد حتى الآن . والأغرب من هذا أن المترجمين والنقلة من غير العرب والعرب في القديم والحديث لم يهتموا - ما لاحظ المؤلف بحق - بالكتابة في أدب الترجمة وفيها اكتفاء منهم بممارسة الترجمة نفسها ومعاناة العمل فيها بغض النظر عن التأليف أو الكتابة في قواعدها وطريقاتها .

ومن هنا لا من هناك جاءت هذه المحاولة الرائدة في معالجة « فن الترجمة » في الأدب العربي . . لا من حيث هو تاريخ لحركة النقل والترجمة ، ولا من حيث هو حديث عن النقلة والمترجمين ولكن من حيث هو فن قائم بذاته له شروط وقواعده ، وله مذاهبه ومبادئه ، وله ألفاظه وحرفيته وله بعد هذا كله مشكلاته القائمة وأهدافه البعيدة الأثر .

والحق أن محاولة الأستاذ عبد الفتى حسن تزداد أهمية في هذا الوقت بالذات الذي انتمشت فيه حركة الترجمة انتعاشاً ثورياً هائلاً لم يقف بها عند مجرد النقل من اللغتين الإنجليزية والفرنسية ، بل امتد

ليشمل النقل من أكثر لغات العالم فضلاً عن كل ما يتعلق بثقافة الكلمة المطبوعة ؛ بل إن هذا الكتاب ليحيى « هل ميّاد مع الاتجاه الثوري الرائع إلى تعريب الدراسة في الكليات غير النظرية إيماناً ، بطواحيمة اللغة العربية على الوفاء بكل الاحتياجات المعاصرة ، واعتزازاً بها وإثراء لمفرداتها في وقت واحد .

ولا شك في أن المؤلف بتتبعه الدقيق للمكتبة العربية في القديم والحديث فضلاً عن تمكنه من اللغة العربية ودرايته بخصائصها وأسرارها ومناحي الإعجاز فيها ، استطاع أن يعالج موضوعه بإحاطة كبيرة وعمق أكبر . على أن الكثير من مشكلات الترجمة لا يزال طريق البحث ، والاتفاق على تعريب الأعلام لم يتم بعد مما يجعل الكتاب نواة لكتب أخرى يسهم فيها أولئك الذين عانوا مشكلات الترجمة واحتكاكها مباشراً وخارجياً منها بعد هذا كله بمصداق في وفير .

السينما المصرية



● كانت الثورة حلاً حتمياً لفساد الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية ، التي لم تكن السينمائها نبتاً شيطانياً بقدر ما كانت دليلاً على فسادها .

● السينما لا تكون عالميقي النهاية إلا إذا كانت فن الإنسان ، أي إذا اتصلت بالإنسان وعالجت قضاياها ، وكلما كان المضمون إنسانياً بقيت المعالجة دون أن تبلى على مر الزمن .

بين المحلية والعالمية

على شمس

١ - القضية :

كثيراً ما نسأل أنفسنا : إلى متى نظل محليين في نطاق لغتنا العربية لا نتعداها ؟ وما السبيل إلى أن يحس بنا العالم أدباً وفناً بعد أن أحس بنا مجتمعاً وثورة ونظاماً ؟ وهل أدبنا وفننا بمختلف أنواعهما في منزلة دون ما ينتجه العالم من حولنا خارج مجال عربيتنا ؟ وكيف نصل ماضينا وتراثنا العريقين بحاضرنا المتفتح الخلاق ؟ كيف نعلن للعالم أن لدينا قصصاً وأشعاراً ومسرحيات وأفلاماً لا تقل عما ينتجه أعلام هذه الأنواع ممن نسمع عنهم أو نقرأ لهم ؟

معنى هذا كله - إن شئنا تحديده واختصاره - هو أن السؤال الأساسي الذي يشمل كل هذه الأسئلة السابقة يكون : هل أدبنا وفننا محليان أم عالميان ؟



● إن العالمية في السينما لا تلغى الطابع القومي على الإطلاق ، بل إن السينما كلما ارتبطت بواقعها المحلي وتعمقت أزداد طابعها العالمي ثراءً وحيوية .

والحق أن مجرد إثارة السؤال يشي بالأنهام للنفس والإحساس الذاتي بالقصور . فلم نر أحداً ممن نريد إسماعهم صوتنا يسأل مثل سؤالتنا هذا ، ولم نسمع عن أوربي أو أمريكي تساءل كما تساءلنا . وإنما أقل ما نعرفه أن هؤلاء ينتجون ويجودون ما ينتجون ولا يتساءلون كما نتساءل . فأول واجباتنا إذن أن نتعلم إجادة ما يوكل إلينا من أمور في مختلف الميادين ، قبل أن نتعلم إثارة مثل هذه الأسئلة أو غيرها . ذلك لأننا نكاد أن نقلب كل شيء بحثاً عن الوجه العالمى . وليس من حيب بالطبع أن نناد على أنفسنا ، ولكن الميب أن نعالق في تقدير أنفسنا .

٢ - عالمية الفن السابع :

والآن ، وقد بلغنا هذه النتيجة ، نتساءل مرة أخرى : ما نصيب السينما بوجه خاص من هذه القضية المطروحة .. قضية المحلية والعالمية ؟ إن عمر هذا الفن السابع لا يتجاوز سبعين سنة ، ومع هذا حقق من النجاح والفعالية ما لم تحققة فنون أخرى تكبره بأضعاف عمره ، وتكاملت لغته القائمة على الصور ، واكتملت مفرداتها وقواعد نحوها . ونتيجة لقيام هذه اللغة على الصور أصبح من البديهي أن يقال إن اللغة السينمائية لغة عالمية ، أى أنها تتمتع بقابلية مذهلة للفهم دونما حاجة لعناء كبير من جمهور المتذوقين على اختلاف اللسان والزمان والمكان .

ولعل هذه الخاصية الأخيرة للسينما أوضح ما تكون في عهدها الأول ، حين كانت صامتة بكاء . فقد كان الصمت نفسه ناطقاً على نحو بليغ ، بل إن السينمائيين في ذلك العهد لجئوا إلى ما يمكن أن نسميه بالصور المسموعة بصرياً ، مثلما فعل المخرج الروسى اينشتين في فيلم «أكتوبر» حين جاء بمناظر كبيرة متتالية Close-up لأحذية القوزاق وهم

يرقصون كي يجعل للرقص إيقاعاً محسوساً . وكذلك فعل المخرج الفرنسى مارسيل كيريه في أحد أفلامه ، حين أراد أن ينقل على الشاشة الجو الصاحب لأحد الملاحى الليلية ، فلجأ إلى المناظر الكبيرة للألات الموسيقية وألف بينها عن طريق المزج Dissolve ، أى اختفاء المنظر تدريجياً في نفس الوقت الذى يظهر فيه المنظر التالى تدريجياً .

غير أن ظهور الصوت قلب هذه الجماليات السينمائية رأساً على عقب . وثار اعتراض وجيه للوهلة الأولى مؤداه أن خاصية اللغة العالمية السابقة قد فسدت . لكننا إذا أنعمنا النظر قليلاً ثبت لنا بطلان الاعتراض . فالصمت الذى فرض على السينما طوال شبابها كان نتيجة للعجز ، وليس نتيجة اختيار إرادى حر . ومع هذا كله ازدادت قيمة الصمت نفسه ، واشتد الطلب عليه كعنصر درامى ، ولم يؤد النطق إلى إفساد خاصية اللغة السينمائية العالمية ، وإنما أدى - ضمن ما أدى - إلى إغناء هذه اللغة نفسها بالواقعية . وطبيعى أن الواقعية كتصور ورؤية إنما هى وسيلة فعالة من وسائل تحقيق عالمية اللغة السينمائية والاحتفاظ بدلالاتها واشتقاقاتها .

وهذا ينقلنا إلى بعد آخر من أبعاد عالمية اللغة السينمائية . ذلك لأن البعض يرى في السينما فناً للمكان وقد يكون في هذا شيء من الصحة بالنسبة لنوع معين من الأفلام ، وهو الأفلام التسجيلية Documentaries التى تعتمد على حقائق المكان بالدرجة الأولى . لكن الصحة لا تنسحب تماماً على ذلك الرأى بالنسبة للأفلام الروائية المعتادة . فنحن حين نشاهد فيلمًا نجد أن ما يسيطر علينا منذ اللحظة الأولى هو الإحساس بالزمان ، وليس الإحساس بالمكان ، على عكس الأفلام التسجيلية . ومن ثمة لا نجد ما يبرر للسينما أن تكون « فن المكان » وحده . وإنما هى فن المسافات وفن الزمان على السواء .



وهكذا نخلص إلى أن السينما ، بطبيعتها ، فن
يصنف بالعالمية ، إذ تتحقق فيه صفة السوم
Universality وقابلية الانتشار والتفوق على
الصعيد الإنساني العريض . غير أنه يبقى
أمامنا بعد جوهرى هام من أبعاد عالمية اللغة
السينمائية ، وقد أرجأناه إلى ما بعد الفراغ من
عرض الأبعاد السابقة التى تتصف فى مجموعها بأنها
أبعاد شكلية ، تخص الشكل . أما هذا البعد الآخر فهو
بعد المضمون . ذلك لأن السينما لا تكون عالمية فى النهاية إلا
إذا كانت فن الإنسان ، أى إذا اتصلت بالإنسان
وعالجت قضايا . وكلما كان المضمون إنسانياً بقيت
المعالجة دون أن تبلى معلى مر الزمن .
وهذا هو السر فى بقاء أفلام شارل شايلن على سبيل
المثال . وعلى هذا النحو أيضاً ينطبق على السينما
المثل اللاتينى القائل : « كل ما هو إنسان ليس غريباً على » .
فكلما حققت السينما وعالجت « كل ما هو إنسان »
استطاع الأوربى أو الأفريقى أو الآسيوى أو
الآسترالى أن يقول : « هذا ليس غريباً على » .

٣ - لماذا تخلفنا ؟

لقد ظهرت السينما لدينا فى فترة قريبة من
ظهورها فى أوربا ، بل لقد ثبت أن الأجانب الذين
استوطنوا الإسكندرية عرفوا الصور المتحركة فى
نفس الوقت الذى كان فيه الأخوان الفرنسيان
لوميير يجريان أولى محاولتهما قبيل طلوع
القرن العشرين . فلماذا إذن تأخرنا نحن وتقدمت أوربا ؟
بل لماذا تقدمت دول نامية مثلنا كالمند لم تعرف
السينما إلا بعد الحرب الأخيرة ، بينما عرفناها نحن
قبل ذلك بكثير ؟ تلك هى المشكلة كما
يقول هاملت . فقد كنا طوال التاريخ
الماضى خاضعين للسيطرة الاستعمارية ثم
لخلفاتها ورواسبها . وليس من المعقول بالطبع أن
يسمح لنا المستعمرون بخلق صناعة سينمائية ناجحة
تقضى على سوقهم الرائجة لدينا . ومن ثمة كان

العمل الجاد فى الحقل السينمائى وسط ظروف كهذه
مخاطرة كبيرة وفدائية يضخى فيها صاحبها بالغالى
والنفيس بلا طائل . ومن ثمة استسلم الحقل السينمائى ،
وسقط دون مقاومة تذكر فى أيدي فئة التجاريين
وأنصار الأهداف الرخيصة التى تحقق ربحاً سريعاً
ومضموناً .

ويمكننا أن نشير هنا إلى ثلاث فترات أساسية فى
تاريخنا السينمائى :

أولاً - فترة ما قبل الحرب العالمية الثانية :

وقد شهدت هذه الفترة نشأة السينما المصرية
وطفولتها ، وتميزت فى البدء بسيطرة الأجانب على
صناعة السينما سيطرة تكاد تكون كاملة ، حتى نزل
طلعت حرب إلى السوق عام ١٩٢٥ . فقد
أنشأ فى ذلك العام « شركة مصر للسينما والسينما » ،
لكنه لم يفعل ذلك من أجل سواد عيون الفن ، وإنما
لاقتناعه بأهمية السينما كوسيلة إعلامية ودعائية بالنسبة
لمشروعاته . وبعد عشر سنوات ، أى فى عام ١٩٣٥
أنشأ طلعت حرب « ستوديو مصر » الذى شهد أولى

إذن تحصيل حاصل ، نظراً لقيام هذا الفن على جهود
جباية وأخرى اقتصادية بحثت في الإنتاج والتوزيع
والتسويق .

وقد قامت الثورة ، وهذه الصناعة في أيدي
التجارين ومهترفي الكسب السريع ، فكان لا بد
من تصفية هذه الفئة التي تعتبر عاملاً أساسياً من
عوامل تخلفنا السينائي نظراً لجهلها بهذا الفن ،
على عكس التجاريين في هوليوود الذين لا ينكرون
الفن بقدر ما يعاملونه بغباء . ورغم سطوة هؤلاء
على الصناعة وتغلغلهم في شتى ميادينها ، إلا أن الجهود
التي تمت لمواجهة هذه السيطرة تنبئ بخير كثير .
ويكفي أن نلقي نظرة سريعة على أهم المنجزات التي
شهدتها هذه الفترة كي نتبين مدى ما يمكن أن
تؤدي من نفع في المستقبل :

— الأخذ بمبدأ التخطيط . فقد أنشئت مؤسسة
دم السينما عام ١٩٦٠ ثم تحولت إلى
« المؤسسة المصرية العامة للسينما والإذاعة والتلفزيون » ،
وهذه تتبعها شركتان للإنتاج العربي وثالثة للإنتاج
العالمي المشترك :

— إنشاء معهد عال للسينما وآخر للسيناريو ،
وتبادل أساليب الأفلام مع الدول الصديقة ، والاشتراك
في المهرجانات الدولية وترجمة العديد من الكتب
القيمة في أصول الفن السينائي ومدارسه :

— قيادة القطاع العام وتوجيهه للإنتاج السينائي ،
وكذلك التوسع في إقامة دور العرض السينائية ،
 وإرسال البعثات إلى الخارج للدراسة والتدريب ،
 وكذلك تحسين الاستديوهات وتزويدها بالمعدات
الحديثة اللازمة في الإضاءة والطبع والتسجيل
والتصوير :

هذه المنجزات وغيرها مما تعاقب على سطح
الحياة السينائية لدينا تؤكد مدى ما كنا نعانيه من
انحدار سينائي ، كما تؤكد من الناحية الأخرى
استعادة الوجه الصحيح للسينما كأداة للترقية والتثقيف

المحاولات الجادة في السينما المصرية بعد محاولة محمد
كريم في فيلم « زينب » الذي ظهر صامتاً عام
١٩٣٠ ثم أعيد إنتاجه ناطقاً بعد سنوات . غير أن
الطابع التجاري المقرون بالجهل والارتجال والتردد
ظل ملازماً لتلك الفترة حتى انقضت بقيام الحرب
عام ١٩٣٩ .

ثانياً — فترة الحرب العالمية الثانية وما بعدها :

وقد تميزت هذه الفترة في بواكيرها بالجدية
والاخلاص من جانب بعض المخرجين المتحمسين
من أمثال كمال سليم وأحمد كامل مرسي وكامل التلساني ،
وظهرت خلالها بعض المحاولات المبشرة ، وخاصة
محاولة كمال سليم في فيلم « العزيمة » الذي ظهر عام
١٩٤٠ ، وفيه سبق الواقعيين الإيطاليين الجدد
بالنزول بالكاميرا إلى الشوارع ومعالجة حياة
الشعب على الطبيعة . غير أن الروح التجارية لم تلبث
أن طغت على السينما ، وخاصة في أواخر تلك الفترة ،
حيث غلبت على الإنتاج موجة عاتية من الرومانسية
والميلودراما ، وأصبح الاقتباس من الأفلام
الأجنبية — وخاصة أفلام هوليوود — شريعة الإنتاج
السينائي ، وندر اللجوء إلى الأدب والقصص العربي
الحديث ، وضاعت في انهاء جهود المخلصين في
زحام الفجاجة والاسفاف :

ثالثاً — الفترة الحالية بعد ثورة يوليو :

كانت الثورة حلاً حتمياً لفساد الحياة الاجتماعية
والسياسية والاقتصادية والثقافية ، التي لم تكن السينما
فيها نبأً شيطانياً بقدر ما كانت دليلاً على فسادها .
ويحسن بنا أن نتوقف قليلاً عند تعبير « صناعة
السينما » الذي استخدمناه كثيراً في السطور
السابقة . ونبادر فنقول إن هذا التعبير لا يقلل من
شأن السينما كفن ذي أصول وإمكانات ، وإنما هو
يؤكد في الوقت نفسه واقعاً حياً لهذا الفن ، فكانه



والترفيه ، ومن ثمة أعتقد أنها تشكل في مجموعها
إجابة عن سؤالنا السابق : لماذا نختلفنا ؟ .

٤ - تجارب ودروس من الغير :

لكن ، هل نستطيع أن نقول باطمئنان : إن
الفيلم المصري بلغ مستوى يجعله مفهوماً ومطلوباً في
الخارج ؟ وهل لدينا الآن صناعة سينمائية وأفلام
متميزة تنسوى على الأقل مع البلدان النامية التي
نهضت السينما فيها مؤخراً ، كاليهند ، أو مع البلدان
الاشتراكية ذات التاريخ السينمائي المحدود والتي
تفوقت السينما فيها بعد الحرب الثانية ، كبولندا
وتشييكوسلوفاكيا ؟

أحسب أن من الأفضل قبل الإجابة عن هذين
السؤالين أن نعرض لبعض التجارب والدروس
المفيدة التي خرجنا بها من دراسة الأوضاع السينمائية
الراهنة في عدد من الدول الرأسمالية والاشتراكية
والنامية على التوالي :

تجارب من الدول الرأسمالية :

لم تعد هوليوود في الوقت الحاضر عاصمة السينما
العالمية كما كانت في سابق أيامها ، فقد أصبحت
مجرد رمز لماضي خاير ، بعد أن سقطت
امبراطورياتها الكبيرة ، وبدأت التلفزيون يسيطر
على ثلاثة أرباع المشغلين في استديوهاتنا .
وأصبح معظم مخرجيها يجندون للعمل خارجها في
ميدان الإنتاج المشترك ، بل إنها شغلت نفسها في
السنوات الأخيرة بتطوير مساحة الشاشة وحجم
آلات العرض ، حتى تندرجان كوكو قبيل وفاته
بأنه سيكتب شعره على ورق كبير عريض ! .

وبالمثل أثر التلفزيون في السينما البريطانية ، فقل
عدد روادها في السنوات الأخيرة وأغلق أكثر من
ثلث دور العرض أبوابه في الفترة من ١٩٥٧ إلى
١٩٦٣ ، ولم يبق سوى ٢٥٠٠ دار عرض في جميع

أنحاء بريطانيا . وأصبح الناس - كما تقول بنيلوب هوستون -
يشاهدون التلفزيون مثلاً اعتادوا الذهاب إلى السينما ،
لا يشاهدوا شيئاً ممتعاً ، وإنما يشاهدوا أى شيء !
أما إيطاليا وفرنسا فقد نشطت فيهما السينما بعد
الحرب الثانية ، حتى أصبحتا مركزاً للتقدم السينمائي
ومعملاً لتفريخ كافة التجارب الفنية الجديدة .

لقد بدأت مدرسة الواقعية الجديدة ، في إيطاليا
بلا رصيد سينمائي قومي يعتد به ، وتسلمت بمفهوم
اجتماعي ثوري أساسه التناقض الفادح بين ثراء
الطبقات العالية وسأمها وبين فقر الطبقات الشعبية
وبؤسها . وقد تحرر أنصار هذه المدرسة من
الاستديوهات وهجروها إلى الشوارع والحقول ،
واستعانوا بالمحترفين وغير المحترفين من الممثلين ،
ووضعوا تجربة بلادهم المريعة على شريط التسجيل ،
حتى قيل عنها إنها سينما ثورية في مجتمع غير ثوري ،
وشغل أنصارها الجدد أنفسهم بطرح الأسئلة ،
لا بالإجابة عنها كما فعل روادها الأوائل ،
واستطاعوا أن يجبروا الأسواق العالمية على طلب
إنتاجهم وتنويعه والتصفيق له : ومن الغريب أن

معظم أنصار هذه المدرسة من الجدد أمثال أنطونيون وغيره كانوا في الأصل صحفيين يعملون بالصحافة الفنية .

وإذا كانت هوليوود علماً على السينما التجارية ، فإن باريس علم على السينما الفنية أو «سينما الكيف» . ورغم أن السينما الفرنسية عانت الكثير بعد الحرب الثانية ، واضطرت إلى التماس معونة الدولة ، والنزول إلى ميدان الإنتاج المشترك مع دول أوروبا الغربية وخاصة إيطاليا ، إلا أنها استطاعت أن تتقدم بخطوات جبارة على أيدي مدرسة «الموجة الجديدة» .

وهذه المدرسة الأخيرة مكونة من شبان كانوا في الأصل محررون بمجلة «كراسات سينما» ويكتبون آراء نظرية عن السينما ، ثم تركوا الكتابة بالقلم ونزلوا إلى الشوارع يكتبون بالكاميرا ، فأنبتوا بطلان الحرافقة القائلة بأن السينما لا بد أن ينشأ من داخل الاستديوهات . وكان إلحاحهم على المصموم قبل الأسلوب ، ومن ثمة نزلوا إلى الميدان غير مسلحين إلا بأفكار ومضامين إنسانية ، فأنفقوا مذكراتهم ، وهجروا زوجاتهم وآباءهم ، وعاون كل صديق منهم صديقه ، واستعاروا مواد الأفلام وأجهزتها ، وراحوا يعملون على أساس أقرب إلى الهواة ، حتى فاز ثلاثة منهم في مهرجان كان الدولي عام ١٩٥٩ الذي سجل ظهور جيل جديد من المخرجين المبشرين بالكثير . وكان من مآثرهم تحطيم أحد قوانين السينما التي استنبتها هوليوود ، وهو القانون القائل بأنك إذا أنفقت كثيراً أمكنتك استعادة ما أنفقته بالإضافة إلى الربح أ

— تجارب من الدول الاشتراكية :

يتمتع الاتحاد السوفيتي برصيد ممتاز في مجال الإنتاج والفن السينمائي ، فله ماض مشرف منذ أيام السينما الصامتة . وهو يؤمن بأن السينما هي — كما قال لينين — أهم الفنون جميعاً بالنسبة له . ورغم انحدار السينما السوفيتية في عهد ستالين إلا أنها نهضت من كبوتها في السنوات الأخيرة ، ولم تعد

تلتج على الموضوعات التاريخية أو موضوع الحرب ، بقدر ما شجعت معالجة موضوعات الحياة اليومية الراهنة ، وكذلك استقت الكثير من أفلامها من الأعمال الأدبية المعروفة مثل أفلام «عطيل» و «دون كيشوت» و «السيدة صاحبة الكلب الصغير» . غير أن البلدان الاشتراكية الأخرى ، وعلى رأسها بولندا وتشيكوسلوفاكيا ، ساهمت بنصيب كبير في خلق سينما جديدة تقوم على المبادئ الاشتراكية دون أن تتخلى عن قيم الفن وتقاليده ، واستطاعت في مدى سنوات قلائل أن تنال جوائز الكثير من المهرجانات العالمية (حاز ١٧٨ فيلماً تشيكياً على ٢٤٦ جائزة دولية) ومن الدروس المفيدة التي قدستها تشيكوسلوفاكيا في أفلامها السبعة التي عرضت لدينا قبل شهر في القاهرة اعتماد أكثرها على بطلين ناشئين ، وموضوعات عصرية لغاية ، وتشكيل الكادرات بحيث لا يخلو كادر واحد من المجاميع بحيث يدع في المتفرج إحساساً — دون إقحام — بوجود الجماعة ، وكذلك تقديمها في الألوان والطبع والتحميض وتسجيل الصوت .

ومما يذكر أن تشيكوسلوفاكيا لا تنكر أهمية الأفلام المحلية التجارية لكنها تلتجها بوعي وتخطيط ، في الوقت الذي تخصص فيه ميزانية سنوية — من عائد الأفلام التجارية في الغالب — للأفلام التجريبية التي تشارك بها في المهرجانات .

ومكذالم تعد السينما في البلاد الاشتراكية سينما البطل الإيجابي الذي ينتصر دائماً ، وإنما أصبحت هي نفسها سينما إيجابية تعالج قضايا الإنسان ومشاكله .

تجارب من الدول النامية :

من الدول النامية الجديدة ذات النهضة السينمائية غير المسبوقة برصيد كبير اليابان والهند . والأولى تنتج سنوياً نحو ٤٠٠ فيلم أما الثانية فتنتج أكثر من ٣٠٠ فيلم سنوياً ، في حين تنتج هوليوود حالياً أقل من ٢٠٠ فيلم سنوياً .

وقد ظهرت السينما اليابانية في المجال الدولي حين فاز فيلمها «راشومون» للمخرج أكيرا كوروساوا



بالجائزة الأولى لمهرجان البندقية عام ١٩٥١ ،
وتلاه فيلم « رواية الجحيم » للمخرج كينوجا
الذي فاز عام ١٩٥٤ . وقد سبق لأولها أن أخرج
فيلمًا مأخوذاً عن مسرحية « الحفيظ » لجورجي نال
استحسان كثير من نقاد العالم . والسمة الواضحة في
الإنتاج الياباني هي غلبة المضمون الإنساني مع
الشاعرية في تناول الأداء ، رغم وضوح الطابع
القومي مما يدل على أن العالمية في السينما لا تلغى الطابع
القومي على الإطلاق . بل إن السينما كلما ارتبطت
بواقعها المحلي وتمتعت ازدياد طابعها العالمي ثراء
وحياة . فحين تصور العام من خلال الخامس فانتنا
بذلك تحقق عالمية الفن المطلوبة ، أي دوراته حول
الإنسان .

وهذا الطابع القومي يزداد وضوحاً أيضاً في بلد
كالهند ، لكنه لا يلغى قابلية الأفلام الهندية للتذوق
على الصعيد العالمي . ورغم أن السينما الهندية تعمل في
الغالب على أساس « نظام النجوم » المأخوذ عن هوليوود
والذي عرفناه هنا وكان من أسباب انحطاط أفلامنا ،
إلا أنها تقدمت تقدماً كبيراً على يدى المخرج العظيم
ساتاجيت راي الذي عرفه العالم حين فاز
بجائزة مهرجان كان عام ١٩٥٦ . ولقد عمل راي
بنصيحة أسداها إليه المخرج الفرنسي الكبير جان رينوار
فقد قال له : « لعلكم تصنعون أفلاماً عظيمة هنا إذا استطعتم
فقط أن ترحضوا هوليوود خارج حدودكم » ،
وكان لهذه النصيحة فعل السحر في نفس راي
المتحمس للسينما ، فقد نزل بالكاميرا إلى قلب الحياة
في قريته وإقليمه البنغال ، واستطاع في النهاية أن
يجعل من كلكتا نموذجاً مصغراً لهوليوود .

غير أن ثمة درساً هاماً يتوج ما قدمناه من
تجارب ودروس ، وهو درس عرفه عمالقة السينما
الكبار ولقنوه — عن طريق إنتاجهم وأفلامهم —
لهذه الأجيال الجديدة التي تعمل بحماسة وإخلاص بغض
النظر عن اختلاف النظم الاجتماعية أو السياسية .
وينحصر هذا الدرس الهام في كلمتي « وجهة النظر » .
ذلك لأن الفنان أو السينمائي الذي لا يتسلح بوجهة نظر آيا

كانت يكون مثله مثل النحلة التي تنتقل من زهرة
إلى زهرة بلا هدف واضح سوى رشف الرحيق .
فوجهة النظر هي التي تعصم السينمائي عن الفوضى
الفكرية في إنتاجه . وما أكثر وجهات

النظر بالطبع ، وما أشد تباينها واختلافها
من بلد إلى بلد ، ومن نظام سياسي إلى
نظام سياسي آخر ، لكن ما أحوج السينمائي إلى
التسلح بوجهة نظر إنسانية تضيء على عمله الدوام
والبقاء . ووجهة النظر تعادل مانسميه « منج التفكير » ،
وهي لا تبدو في السينما إلا من خلال العلاقات بين
اللقطات ، ومن خلال تكوين الكادر الواحد ،
ومن خلال ترتيب المونتاج على نحو معين لخلق أثر
معين في نفس المشاهد ، وكذلك من خلال اللقعات
البسيطة الموحية أو الرموز والاستعارات : والذين
شاهدوا أسبوع أفلام المخرج الفرنسي الكبير رينيه كليب

• - عود على بدء :

لكن ماذا ينقصنا ، والحال هذه ، كي تتساوى تجاربنا بالتجارب السابقة؟ وما هي الشروط التي تيسر لنا عملية توصيل إنتاجنا السينمائي إلى العالم الخارجي؟

أحسب أن أول شرط هنا هو أن نستفيد من تجارب الغير ، وأن نأخذ عنهم ما يتناسب معنا ، كي نلتحق بهم في النهاية . وأعتقد على ضوء التجارب السابقة أنه لا تزال تنقصنا جرأة الإيطاليين والفرنسيين وإيمانهم المطلق الخلاق بدور « الكاميرا القلم » Le Caméra Stylo ولا زلنا أيضاً في حاجة ماسة إلى التسلح بوجهة نظر اشتراكية تتمشى مع تطورنا ونجربتنا الاشتراكية ، بحيث لا نبذل مقحمة أو مفتعلة أو متلذعة بشعارات طنانة مباشرة ، ولن نستطيع الوصول إلى مثل هذه الوجهة أو المنهج إلا إذا تعمق سينائيونا ، كتاباً ومخرجين ، في دراسة تجربتنا الاشتراكية وارتباطها الحيوي الخلاق بالإنسان . وأية تجربة اشتراكية هي في النهاية حصيلة النظرة الإنسانية والتفكير في التقدم وخلق الحياة الأفضل الجديرة بالإنسان . ونحن كذلك بحاجة إلى الاستفادة من تجربة اليابان والهند في كونها لم تتخل عن الطابع القومي ، بل إننا أيضاً في حاجة إلى تطبيق نصيحة رينوار لسانيا جيت

الذي أقيم بالقاهرة مؤخراً لا بد أنهم لاحظوا أن هذا الرجل من طراز السينمائيين أصحاب وجهات النظر أو مناهج التفكير الخاصة ، فهو يولف أفلامه ويخرجها بنفسه ، بل إنه يكتب أغانيها أيضاً ، وهو يفعل ذلك كله مستخدماً الكاميرا بدل القلم .

إن رينيه كلير في أفلامه الثمانية التي عرضت لدينا على الأقل يبدو شاعراً رقيقاً فيه الكثير من بهاء مواطنه الشاعر رونسا ومن شعبيته وورصاته أسلمويه . وهو لا يعتمد على المثل بحيث يجعله يعطى على الموضوع ، وإنما يجعل منه أداة لإنجاح الفكرة وتوصيلها . وهو لا يميل إلى العنف ، وحين يضطر لتصويره نجده يعطينا الأثر الذي خلقه بلبسات رقيقة إنسانية . ففي فيلم « باب الزهور » مثلاً قتل المجرم طريد العدالة لكن كلير لم يظهر مشهد قتله وإنما أسمعنا صوت طلقتين ، وعندئذ توزع اهتمام المتفرج وتساءل : أسهما قتل ؟ المجرم أم الشريد ؟ وينهى كلير هذا التساؤل بمنظر الشريد الإنسان يدخل الكادر وهو ينفذ يديه : هذا هو الأثر ، وهو يكفيننا عن مشهد القتل . وكلير أخيراً محب للإنسان والتقدم ، وهذه هي خلاصة وجهة نظره ، يقدمها بلا افتعال ، وبحموية وشاعرية أخاذة .

نابوكوف ..

وانهيار الحضارة الأوروبية

إنه لمن السخافة بمكان أن نتكلم عن « فلاديمير نابوكوف » بنفس الطريقة التي نناقش بها أياً من الكتاب الآخرين . وهذا رغم إدعائه أنه أكثر الكتاب عفوية وبساطة ؛ فهو لا يخفى شيئاً عن الجمهور وليس عنده ما يقدمه غير الجهد والكفاح . ويقوم فنه أساساً على عنصر التسلية فقط ، إذ يقول نابوكوف إنه يتحایل على مرور الزمن بسر القصص الخيالية . ولقد غلب « نابوكوف » على نفسه لقب « كذاب » في كتابه الجديد ويعني بهذا اللقب « الفنان الخيالي » الذي يقدم على صفحات كتبه أصواتاً جميلة ،

ومناورات بارعة ، من أجل إسعاد جماعة من الأطفال . وعند إعادة طبع إحدى قصصه البارعة ، التي نشرها في الثلاثينات كهاجر روسي في برلين ، كتب « نابوكوف » قصته الجديدة تحت عنوان « اليأس » Despair . وهي تحت لائر قصصه بصلة القراءة . فهي تتخلو من النقد الاجتماعي ، وليست لها رسالة هادفة . وهو كذلك لم يقصد بها رفع معنويات الإنسان أو السير بالبشرية إلى طريق الخلاص . ولهذا فالقصة تحتوي على أفكار ضئيلة جداً بالمقارنة مع باقي القصص المملوءة بهذه الإدعاءات والتي

راى بازاحة هوليد عن طريق تطورنا السينمائي ،
أى بتصفية آثارها الموجودة فى أذهان سينمائيينا الذين
تربوا فى أحضان أفلامها ووسائل إنتاجها .

وليس ثمة خوف على السينما لدينا من التليفزيون ،
طالما أننا نلجأ إلى التفكير العلمى والتخطيط الرشيد ،
وطالما أن التليفزيون والسينما ليسا فى قبضة الرأسماليين
والتجارين كما هى الحال فى الولايات المتحدة مثلاً
ومن البديهي القول بأن نشر الوعي السينمائي
يعتبر خطوة إيجابية على طريق تقدم السينما ، ولن يتم
هذا إلا إذا غمنا نوادى الأفلام وجمعياتها وشجعنا
تأسيسها والانتهاء إليها فى محيط الشباب كحل عملي
للفراغ الذى يعانیه أكثرهم : ويكفى أن نذكر أن
فى فرنسا وحدها ٥٢٠ نادياً للسينما تنتشر بالمدين
والريف . ومن الضروري كذلك الإسراع بإنشاء
مكتبة الأفلام (السينماتيك) وسينما الجيب والمجلة
الخاصة بالثقافة السينمائية ، وتكليف لجنة مختصة
بوضع كتاب على الأقل فى تاريخ السينما لدينا بدلاً
من هذا الضياع الذى يعانیه تاريخنا السينمائي .

ولعل تجربة الإنتاج المشترك التى طبقتها فرنسا
وبعض الدول الأوروبية الأخرى كهيئة بتنشيط
الروح المعنوية بين المشتغلين بالسينما عندنا .
أما المهرجانات الدولية فهى الحكم الطيبى الذى
يملك الفصل فى قضية المحلية والعالمية فى السينما .

وهى تؤدى دوراً أشبه بدور « غرفة المقاصة »
فى البنوك ، التى تقوم بتصفية معاملات البنوك
وتسوية حساباتها مع بعضها البعض ، وتوضيح
مركز الدائن والمدين .

وقد أثارَت مشكلة المهرجانات الدولية هذه
أحد مخرجينا الكبار ، وهو الأستاذ أحمد بدرخان .
فأل الدكتور پاور المشرف على مهرجان برلين
السينمائي عن سبب عدم فوزنا بأية جائزة ، وعندئذ
أجابهُ المسئول الألماني بأن الأسباب تنحصر فى
« ضعف السيناريو وتخلل تسجيل الصوت
والتمهيط وطبع النسخ » (نشرة السينما -
العدد ٤) ولست أدري ماذا يبقى لنا بعد
هذه العيوب التى أخذها علينا الرجل . لكن
الحق أنه على صواب فى كل ما قال ، رغم تجريده
لأفلامنا من أية ميزة تبقى لها . ولعل اتهامه - أو
إقراره الحق إن شئنا الحق - يردنا إلى الصواب فى
المستقبل .

إن بين أيدينا وسيلة عالمية بطبيعتها ، لكن يبدو
أننا لم نحسن استخدامها بعد . وحين يتم لنا هذا
يكون من حقنا أن نتساءل : هل السينما لدينا محلية
أم عالمية ؟ ؟

على شلش

قوبلت بصيحات الاستهجان والاستهزاء .
ويعتبر « نابوكوف » من الكتاب
العظماء الذين ينطبق عليهم قول « ت . س .
الزوت » من « هنرى جيمس » حين وصفه
بأنه يمتلك عقلاً جباراً لدرجة أن أى فكرة
لا تستعصى على هذه القوة العقلية الخارقة .
ويعتبر « نابوكوف » شاعراً ذا بصيرة
فريدة . وهو يسمي ساعات الخلق والإلهام
بلمحظات « اللهو أو المرح البدائي » أو
لمحظات « الرؤيا الفنية » . أو بمعنى آخر
هى كل الأشياء العظيمة التى أعادت حياته
مثل هذا الجمال . ويقدم « نابوكوف »
بطل القصة « هرمان » فى صورة الإنسان

المعتوه الذى يعتبر على النقيض تماماً من
« نابوكوف » ، الشاعر الذى حوله القدر
إلى وحش فى دنيا الفساد والفجور . وقد
أخذ « نابوكوف » على عاتقه إظهار
الشكل الممّ الخداع فى كل من الحياة والفن .
ولقد بدت المقدمة فى قصة « اليأس »
ذات حبكة فنية جميلة وغامضة إلى النهاية
ويكفى أن القصة كتبت منذ ثلاثين عاماً
وما زالت إلى الآن تكشف لنا عن « نابوكوف »
كأرق الكتاب الأوروبيين حضارة ،
وكالمهكم الأخير الذى يسخر من
مكر واحتيال الإنسان . وهو من الكتاب

الذين يملكون القارئ بسعادة غامرة تفوق
الوصف ككاتب صادق للكلمة وسيد لها .
سيادة تجعل بعض الكتاب الآخرين يبدو
مشوشى العقول ، مشوشى الفكرة بالمقارنة
مع « نابوكوف » .
ويتمتع « نابوكوف » بإحساس
مرهف وحاد كالسيف ، وهو يرنو إلى
الحزن واليأس الرومانسي المؤثر . وهو
بعد هذا كله الكاتب الذى يستطيع خلق
فردى المجد بتورية واستمراره ، ويستطيع
خلق الإيقاعات الموسيقية حتى من مكوث
الأبدية الجوفاء . .

القومية والعالمية في

النظرية السياسية

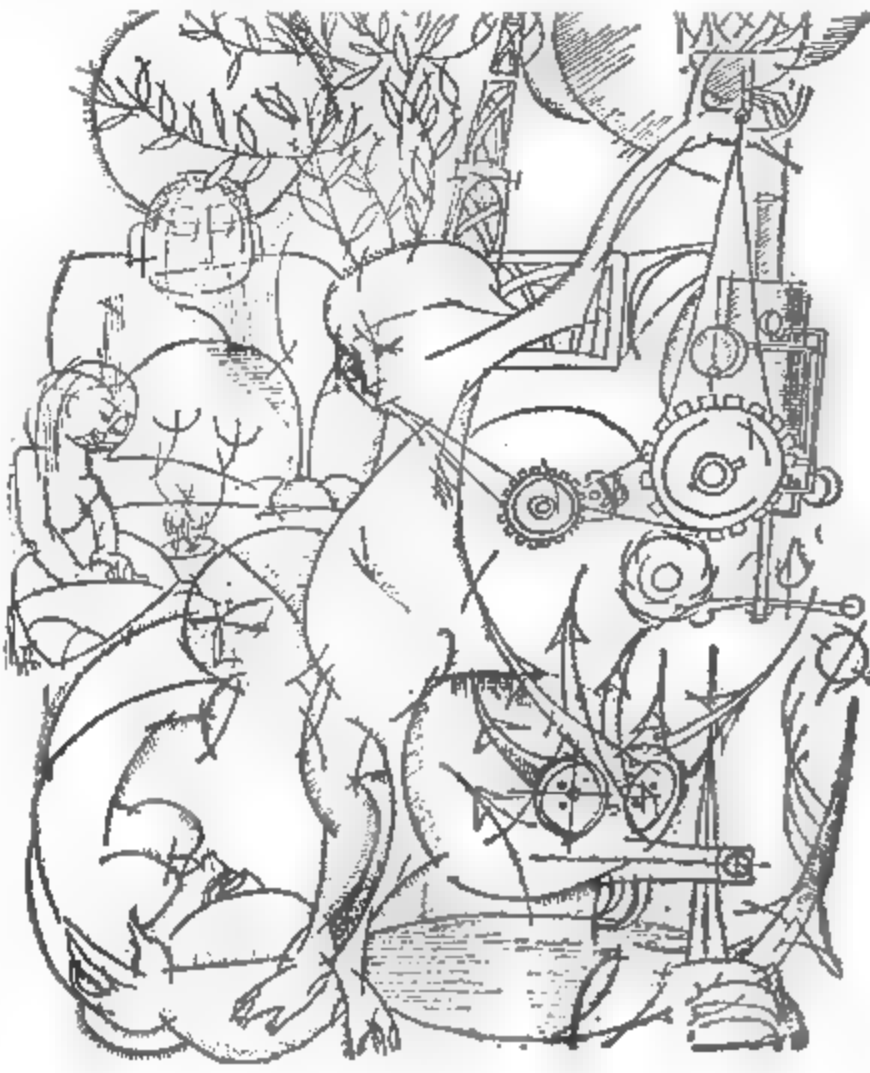
من القضايا الأساسية في الفكر السياسي قضية هامة تدور حول هذا السؤال : أي تيار يجب أن يكون له الغلب في السياسة الدولية : تيار القومية أم تيار العالمية ؟ أعني هل يجب أن تخضع سياسة الدول لمقاييس القومية المحددة وتنصاع لمتطلباتها ونداءاتها ، أم يجب أن تنطلق متحررة من هذا القيد لتعاني الإنسانية كلها وتعامل العالم بأسره بحسبانه كلاً لا يقبل التجزئة ؟

بل إننا لانغالي إذا قلنا إن أم المشكلات الدولية الآن هي هذه المشكلة التي تتبلور في تسابق كل من المصالح السياسية المتصارعة لتفويض القوميات والتألب عليها بقصد تسهيل عملية جذب الأجزاء المختلفة من العالم إلى حظيرته ودمجها بطابعه .
وثمة حجتان أساسيتان يتبادلهما أنصار العالمية

● لم تعد القومية حالة تصاحب نوع الولا-
السياسي ، بل أصبحت كياناً مستقلاً قائماً بذاته ،
يتحقق بتحقيق الوحدة في الفكر واللغة ، والأمل
فيمن يتمايشتون كل أرض واحدة .

● إن مبدأ حق تقرير المصير المنصوص عليه
في ميثاق الأمم المتحدة هو نفسه غلاء دم
القوميات في كل مكان .

● إن معظم حركات التحرير الأصلية في العالم
تقسم بصفتين أساسيتين : أولاً أنها حركات
قومية تناضل ضد التدخل الأجنبي ، وثانياً
أنها حركات اشتراكية تعتمد على تحقيق الرخاء
والرفاهية لمختلف المستويات الشعبية .



عبد الفتاح العدوى

الأساسية هي أن نتعرف أولاً على ما يراد بلفظة القومية ، وأن نفهم ثانياً ما يقصد إليه بمذهب العالمية . فبغير هذه البداية ينقلب البحث إلى ضرب من التخطيط الذي لا يهتدى إلى شيء .

ولقد ظلت كلمة القومية عبر القرون الطوال مشحونة بمختلف الانفعالات ، محملة بشق المواطن والاحاسيس ، لأنها ظلت مرادفة لكلمة « الأمة »

ومن ثم فإن مفهوم القومية مر بنفس التحولات التي مر بها مفهوم الأمة منذ أن بدأ الإنسان السياسي يفكر في إعطاء الأسماء لأشكال المجتمع التي يلاحظها أمامه ، وتحديد السمات الأساسية في كل من هذه الأشكال .

ففي العصور الوسطى كان مفهوم القومية وثيق العلاقة بمسألة الولاء السياسي ، ولم يكن الإنجليز أو

وأنصار القومية : فالفرق الأول ينادى بأن العالم وحدة واحدة ويجب معالجة قضاياها على هذا الاعتبار ، ويدلل على صحة هذه الدعوى بأن شرارة القومية طالما امتدت لتشعل نيران الحروب العالمية ، بينما يرى الفريق الثاني أنه وإن جاز التسليم بضرورة حل المشكلات العالمية كوحدة واحدة فإن هذا لا يمنع من الإصرار على القوميات باعتبارها الأجزاء الأساسية في تشكيل المجتمع الدولي ، وباعتبار أن أي حل لتلك المشكلات بغير نظر دقيق إلى طبيعة هذه القوميات لا يكون — إن جاز التوصل إليه — حلاً سليماً قادراً على الدوام .

معنى القومية

وعندى أن البداية الحقيقية لمعالجة هذه القضية

الألمان أو الفرنسيون ينظرون إلى أنفسهم على أنهم مواطنون ينتمون إلى قوميات متميزة ، بل على أنهم جميعاً رعايا لهذا الحاكم أو ذاك الإمبراطور . ومن هنا فإن الإنجليزى أو الفرنسي ، مثلاً ، إذا انبسط عليهما سلطان حاكم واحد أصبحا وكأنهما يفتسبان لأمة واحدة أو لقومية واحدة . والسبب فى ذلك أن القانون كان إذ ذاك هو العامل الأساسى فى تكوين الأمة ، فمع امتداد النفوذ السياسى تمتد الرقعة التى يحكمها القانون الواحد ، وتنعين بالتالى حدود الأمة . وقد نلخص : سيبس : sieges هذه الفكرة سنة ١٧٨٩ عندما تساءل : ما هى الأمة ؟ وأجاب على تساؤله بقوله : (هى وحدة من أفراد مجتمعين بحكمهم قانون واحد ، ولذلك تمثلهم نفس الهيئة التى تصدر هذا القانون) .

ولنا على هذا المفهوم للقومية ملاحظتان أساسيتان تترتب إحداهما على الأخرى بضرورة المنطق ، وأولاهما أنه يخلط بين الأمة والدولة ويجعلهما شيئاً واحداً ، فحيث تمتد سلطان الدولة المسيطرة تمتد على الأثر حدود الأمة الواحدة . وثانيتهما أن هذا المفهوم للقومية يستهدف خدمة الاستعمار فى المثل الأول ، فهذه الهيئة الواحدة التى يحدثنا عنها « سيبس » قد تكون فى لندن أو باريس مثلاً ولكن سلطان قانونها يمتد إلى بقاع كثيرة بفصل الفزور المكروى أو الضغط السياسى . فالبلاد التى يحكمها إمبراطور واحد أو تستعمرها دولة واحدة هى على هذا الاعتبار أمة واحدة . والانتفاء إلى مثل هذه الأمة ليس انتهاء اختيارياً نابغاً من ذات الفرد وإحساسه بالمصلحة المشتركة ، بل هو على التحقيق انتهاء إجبارى تفرضه الإرادة الغالبة . ومعنى ذلك أن هذا المفهوم للقومية كان يعتمد فى تطويرها إلى نوع من العالمية الزائفة التى تستهدف إخضاع العالم كله للسيطرة الاستعمارية ، سواء عن طريق القهر المادى المباشر أو النفوذ السياسى المتزايد .

وكان طبيعياً أن تحدث شبه ثورة على هذا المفهوم الذى أدى إلى نمو الإمبراطوريات الضخمة من نمساوية وتركية وإنجليزية وغيرها . فمحاربة القوميات لصالح الاستعمار العالمى كان لا بد أن يذكرى نيران الثورة ضد المستعمرين ، وبالتالي ضد المفهوم القانونى للقومية بحثاً عن مفهوم آخر يساعدها على أن تقف ثابتة صلبة فى مجابهة المد الاستعمارى الزاحف تحت ستار من الشرعية القانونية :

ومن هنا جاءت نظرة المفكرين السياسيين فى القرن التاسع عشر إلى القومية على أساس أنها نتاج للعوامل اللغوية والثقافية ، وليست بنت القانون أو السلطان كما كان يظن فى السابق . فلم تعد القومية حالة تصاحب نوع الولاء السياسى ، بل أصبحت كياناً مستقلاً قائماً بذاته يتحقق بتحقيق الوحدة فى الفكر واللغة والأمل فىمن يتعايشون على أرض واحدة . ولما كانت فرص تحقق مثل هذه الوحدة تتعاطم بطبيعة الحال كلما صغر حجم الرقعة الأرضية فلأن هذا المفهوم الجديد أدى إلى تغذية القوميات الصغيرة بحيث أصبحت عوامل هدم فى الكيانات السياسية الشائعة بعد أن كانت من قبل عوامل مساعدة على إثارة الولاء السياسى للإمبراطوريات الكبيرة .

ومع ذلك فإن هذا المفهوم الجديد لماهية الأمة لم يعد يحظى بما كان ينعم به فى القرن التاسع عشر من تقديس واحترام : فليس الأمة مجرد مجموعة من الناس تشترك فى الصفات العامة من لغة ودين وجنس وثقافة مشتركة ، وإلا لجساز لنا أن نقول ، مثلاً ، إن الجنس الأسود كله يكون أمة واحدة على الرغم من أن نفرأ من هذا الجنس يعيش فى غانا ، ونفرأ آخر يستقر فى السودان ، وثالثاً يقطن فى الولايات المتحدة الأمريكية ، كما يجوز لنا أيضاً أن نزع أن المتحدثين باللغة الإنجليزية فى إنجلترا والولايات المتحدة هم بالضرورة أفراد أمة

واحدة لأنهم يتكلمون لغة واحدة : وهذا بالطبع غير صحيح ؛ وهو غير صحيح كذلك من جانب آخر وهو أن المشاهد أن الأمة الواحدة قد تتكون بالفعل من أكثر من جنس . فالأمة الأمريكية مثلا تدخل في تركيبها عدة عناصر هي العنصر الأوروبي الأبيض ، والعنصر الزنجي الأسود ، والعنصر الهندي الأحمر . كذلك نجد أن الأمة السويسرية مثلا تتحدث أكثر من لغة ولا يزعم أحد أنها ليست أمة واحدة لهذا السبب . وقس على هذا في العامل الديني ، فالأمة الواحدة قد تعتق أكثر من ديانة ، كما أن الدين الواحد قد ينتشر في أكثر من أمة .

ولا يعني ذلك أننا نقول إن عوامل اللغة والجنس والدين لا قيمة لها في تكوين الأمم والقوميات بل هي على التحقيق ذات أهمية كبرى ، والدليل على ذلك ما نلاحظه من أن الأمم التي تكثر فيها اللغات والأجناس والأديان كثرة غير عادية تشيع فيها الاضطرابات ، وتأخذها عوامل التفكك والتفزع . وإنما نريد أن نقول إن هذه العوامل ، على خطرها ، ليست هي العوامل الحاسمة في تكوين الأمم ، بل ثمة عوامل أخرى أشد قطعاً وأكثر حسماً في هذا المجال

عوامل تكوين الأمة

فما هي هذه العوامل . . . ؟

ثلاثة نذكرها بإيجاز شديد :

أولاً - وجود جماعة من الناس تنوطن حيزاً معيناً من الأرض . . .

ثانياً - أن تحدد هذه الجماعة الرغبة المشتركة في العيش معاً ، وهذه الرغبة لا تنمو « بطبيعة الحال » إلا إذا كان لهذه الجماعة آمال وأهداف مشتركة واتفاق المهدف هو الذي يخلق انسجام المسمى... وهذا مانسيه بالوحدة الوطنية .

ثالثاً - إحساس هذه الجماعة بأن لها تراثاً مشتركاً تاريخياً واحداً ، أي إحساسها بوجود

صورة قومية محددة تمتد عبر الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل بحيث يستطيع كل فرد من هذه الجماعة أن يتعرف في هذه الصورة العامة على خط من شخصيته أو لحظة من كيانه .

والواقع أن هذا العامل الأخير عامل هام جداً لأن الإحساس بالصورة القومية ، أي الإحساس بوجود تراث وتاريخ مشترك ، هو الذي يربط عاطفياً وروحياً بين أبناء الأمة الواحدة ، وهو الذي ييسر في النهاية عملية توحيد الأهداف . ولعل أقرب مثل على قوة هذا العامل مثل شعراء المهجر الذين هاجروا من بلادهم الأصلية ، فانعدم بذلك وجود العامل الأول وهو العيش على بقعة أرضية واحدة ، ومع ذلك فقد ظلوا يتفننون بأعجاء هذه البلاد ويحنون آمالها ومطامعها . والسر في هذا الولاء المتطاوّل كامن بلا ريب في الإحساس بالتراث المشترك والتاريخ الواحد .

الأمة والدولة

وطبقاً لهذا المفهوم يمكننا التمييز بين الأمة والدولة ، فالأمة تصبح دولة إذا قامت من بينها سلطة عليا أي هيئة حاكمة تزاوّل السيادة الداخلية على بنيتها والخارجية في تعاملها مع الدول الأخرى . ومعنى ذلك أننا نستطيع أن نتصور وجود أمة دون وجود دولة . فعناصر الأمة توفرت للأمة المصرية منذ أقدم العصور ، ومع ذلك ففي عهد الرومان واليونان مثلاً لم تكن هناك دولة مصرية بمفهوم الدولة المعروف ، وكذلك في عهد الإمبراطورية العثمانية كانت الدولة المصرية ناقصة السيادة وإن كانت الأمة المصرية متماسكة متوافرة الأركان . وكذلك الشأن في الأمة البولونية قبل معاهدة « فرساي » التي أبرمت عقب الحرب العالمية الأولى ، فقد كانت هناك أمة بولونية دون أن تكون هناك دولة بولونية ، ودولة كالاتحاد السوفيتي الآن تضم في باطنها عدة قوميات مختلفة وليس لكل من هذه القوميات دولة

خاصة بها . فوجود الدولة إذن غير مشروط بوجود الأمة ، لأن وجود الدولة مشروط بتمتعها بالسيادة داخلية وخارجية وهي بدورها ليست أحد العوامل الضرورية لنشوء الأمم .

معنى العالمية

وأما العالمية فتعريفها أيسر من ذلك وأقرب مثالا لأنها لم تخرج بعد عن مجرد الأمل في أن تتخلى القومية عن مكانها لتفسح الطريق أمام نزعة إنسانية عامة تنتهى بتأليف حكومة عالمية تدبر شئون جميع الدول على أسس فيدرالية أو كونفدرالية أو على الأساس الحدودى الاندماجى الكامل إن أمكن . ولقد انتعش هذا الأمل في عدة مناسبات تاريخية نذكر منها انتصار الثورة الماركسية سنة ١٩١٧ مما تروج له من عالمية المذهب الشيوعى في ظل قيادة فكرية واحدة ، كما نذكر منها اندحار العنصرية الألمانية المتعصبة في حربيين عالميتين على يد تحالف دولى قوى ، وما أعقب ذلك من إنشاء هيئة الأمم المتحدة ومؤسساتها المختلفة . وأنصار العالمية المحسنون ما زالوا يعتقدون أو يأملون في أن القوميات آخذة في الانقراض وأن فكرة الحكومة العالمية قد أصبحت في الواقع أكبر من مجرد حلم يراد أخيلة أصحاب النظريات والمثل .

ونسأل الآن : هل حقاً ما يقال من أن القومية تأفل والعالمية تزدهر . . . ؟

ونجيب على الفور بأن هذا غير صحيح وأن القرن العشرين ما زال ، كالقرن الذى خلا من قبله ، عصر قوميات وأمم .

صحيح أن ثمة حركات وحدوية في أماكن متفرقة من العالم المصور ، ولكن هذه الحركات ليست حركات عالمية ، بمعنى الخلو من أحاسيس القومية والتعصب لها بل هي على النقيض تتخذ من القومية أداة وركيزة ، وتدخلها في الحيزان القوى عند الحديث عن العوامل المساعدة على بلورة مفهوم الوحدة ودعم الكيانات الوحدوية .

ولا يستطيع أحد أن يزعم مثلاً أن السعى إلى

الوحدة العربية قد عظم لأن الإحساس بالقومية العربية قد فتر ، بل على العكس فإن هذا الإحساس هو من أعظم الروافد التى تصب في نهر الوحدة العظيم ، وثيره بالخصب والنبض والحركة . وإذا ما افترضنا أن الحركات الوحدوية المتفرقة ستتناقض في نهاية المطاف في وحدة عالمية شاملة فلا بد أن نسلم بأن مثل هذه الوحدة حين تأتى فانما تأتى امتداداً لحركات وحدوية سابقة استمدت دفعها الأولى والأقوى من تعاظم الإحساس بالقومية .

فكرة الحكومة العالمية

والذين يقولون بازدهار مبدأ العالمية يرددون دائماً أن تبادل الثقافات المختلفة بين الأمم ، وانتشار العلوم والتكنولوجيا ، وامتداد الثورات الصناعية إلى دول شتى ، كل أولئك من شأنه أن يضعف القوميات ، ويدعم الاتجاه نحو الوحدة العالمية . ومن الحق أن هذه العوامل وغيرها قد ساعدت على التقريب بين الثقافات المختلفة ، ولكن هذا في حد ذاته لم يؤد إلى إضعاف القومية السياسية ، أو لإخماد الإحساس بها . بل ربما العكس هو الصحيح ، فالثورات الصناعية التى دقت أبواب الأمم المختلفة في أزمنة مختلفة تطورت ونمت وفقاً لمتطلبات قومية بحثه . ومن هنا جاء تزايد الإحساس بالوحدة الوطنية والمصلحة القومية .

وهم يقولون كذلك إن القانون الدولى قادر على كسر حدة القوميات ، ولكننا نلاحظ أن الأمم المتحدة قد أصبحت الآن أشبه بحلبة تتنافس فيها المذاهب والقوميات المختلفة بقصد تحقيق المصالح القومية أو تدعيم المكاسب الوطنية لكل من الجبهات المتصادمة . بل إن مبدأ حق تقرير المصير المنصوص عليه في صلب ميثاق الأمم المتحدة هو نفسه غذاء دسم لقوميات في كل مكان .

ولعل الماركسيين يرون الآن أكثر من أى وقت

مضى استحالة إقامة دولة عالمية عن طريق المد
المذهبي الشيوعي ، وذلك في ضوء ما بان من تعقد
العلاقات الدولية ، وغلبة المصالح القومية على
الحماسة المذهبية . فن الأفكار الأساسية عند
الماركسيين أن انتصار البروليتاريا على البرجوازية
حتمية تاريخية في كل مكان ، وهم يولون إن الدولة
القومية جهاز ابتدعته البرجوازية لتحافظ على كيانها
وتبقى على استغلالها للجماهير ، وإن مهمة الثورات
البروليتارية من ثم هي القضاء على هذا الجهاز
البرجوازي والتلاحم معاً برغم فواصل الأثرية القومية
لتكوين حكومة عمالية عالمية . ولكن حصيلة التجربة
تشير إلى أن من الحقائق الأساسية في المجتمع الدولي
اليوم أن المذهب الشيوعي يتخذ طابعا قوميا عند التطبيق في
كل من الدول الأغدة به . فالتطبيق الشيوعي في
الاتحاد السوفيتي وغيره في الصين الشعبية ، وغيره في
أوروبا الشرقية بصفة عامة ، بل إن هذا الاختلاف
يتجاوز التطبيق في بعض الأحيان ليس لباب المذهب
وأصوله . وهكذا فبدلاً من أن تقضي الماركسية
على القوميات كما جاء في صلب مبادئها ، نراها
تخضع لها ونصطبغ بألوانها . بل إن الصراع الصيني
السوفيتي قد لا يخلو في أحد جوانبه من معنى
التصادم بين قوميتين مختلفتين .

والحق أن الماركسية مفهوماً لا قومياً كانت لا بد
أن تصطدم بعدة حقائق لم تكن في حساب مؤسسيها
الأوائل . وأولى هذه الحقائق أن أول ثورة شيوعية
في العالم وقعت ، على غير ما قدروا ، في الاتحاد
السوفيتي ، وهو دولة مؤلفة من عدة قوميات .
ولذلك فإن مهادنة هذه القوميات والاعتراف بها كان
خطوة تكتيكية لا بد منها لضمان نجاح الثورة وتأييد
شعوب الاتحاد لها . والثانية أن الأحزاب الشيوعية
قد أدركت أن معاداة القوميات خارج الحدود
نصيب في الصميم الدعوة إلى المذهب ، وتحيط كل
جهد لنشره . ومن أجل ذلك كان حتماً لازماً على
الماركسية أن تغير موقفها من القوميات ، وأن تهدمها

لمصافحة حركات التحرير القوي ، والحقيقة
الثالثة أن الماركسية بدعوها إلى تقديم أوسع
الخدمات للجماهير الشعبية الكادحة تعمل من حيث
لا تحتسب على تغذية المشاعر القومية ، وتقوية
الإحساس بالالتصاق في التراب الوطني .

ونحن نشاهد أن القوميات في البلاد النامية
تزدهر بدرجة قوية ملحوظة . ومرد ذلك في رأينا
إلى سببين رئيسيين : أولاً أنه لا بد أن يكون لمعاناة
الاستعمار الذي كابدت منه هذه الدول رد فعل قوي
يتمثل في نمو الروح القومية بحسبانها أداة فعالة لمحاربة
القوى الاستعمارية الدخيلة . ثانياً أن أول مهمة عاجلة
تجابه هذه الدول بعد حصولها على الاستقلال هي
التصنيع . والتصنيع بطبيعته يحتاج إلى خبرات وعلوم
وأموال وليس غير الحكومة الوطنية القوية بقادر
على توفير هذه الخدمات الشاملة . ومن ثم يزداد
إحساس الشعوب في البلاد النامية بأهمية الدولة القومية
التي ترمي حركات التصنيع بطريقة مباشرة .

ومن أجل هذا فإننا نلاحظ أن معظم حركات
التحرير الأصلية في العالم تنقسم بصفتين أساسيتين :
أولاهما أنها حركات قومية تناضل ضد التدخل
الأجنبي . وثانيتهما أنها حركات اشتراكية تمتد
إلى التأميم وزيادة النشاط الحكومي بهدف تحقيق
الرغاء والرفاهية لمختلف المستويات الشعبية .

والواقع أن العلاقة بين القومية والاستعمار
علاقة ذات وجهين : أحدهما ما نشاهده الآن في
العالم النامي من صراع بينهما لا شبهة فيه ولا هوادة .
وثانيهما ما لاحظناه عبر حقب تاريخية مختلفة من
النمو المنحرف لبعض القوميات مما أدى إلى محاولات
التوسع الاستعماري على حساب القوميات الأخرى .
وقد رأينا كيف انحدر مبدأ القومية إلى درك التعصب
العنصري في الحربين العالميتين . فهل يمكن تصور قيام

نوع من التحالف بين القومية والاستعمار ؟
ذلك بالنظر مستحيل ، فإن نمو القومية ، أي
قومية ، لا يؤدي بذاته حتماً إلى التوسع والصراع ،
وإنما تؤدي إلى ذلك الرغبة الاستعمارية في تدمير

القوميات الأخرى وابتلاع أراضي الغير واستغلاله .
و فرق واضح من غير شك بين أن يقال إن
القومية حليف للاستعمار ، وبين أن يقال إن الاستعمار
يستهدف أول ما يستهدف إلى القضاء على القوميات
الصغيرة وتضييع معاملها . فمن القول الأول نفهم
أن القومية عون طبيعي للاستعمار تماماً كما أن هبوب
الريح عون طبيعي لاسقاط المطر ، بينما نفهم من
القول الثاني أن السبب في استشراء النهم الاستعماري
ليس نمو القومية في حد ذاته ، بل على العكس من
ذلك تماماً ، ضعف بعض القوميات وعجزها عن
صد الاستعمار ومقاومته .

العلاقة بين القومية والعالمية

والآن : هل نفهم مما تقدم أن القومية والعالمية
قطبان متنافران . . . ؟ ؟ أعني هل نفهم أنه
لا ازدهار للقومية في ظل التعاون الدولي الوثيق ،
والعكس بالعكس . . . ؟ ؟

كلا ، لا تنافر أبنة بين القومية والتعاون الدولي حتى
وإن وصل هذا التعاون إلى حد إقامة حكومة عالمية .
ولمّا يقع الصدام بالحتم في حالة من اثنتين : أن
تنحرف القومية إلى مجرد تعصب عنصري مقبى
يسعى إلى فرض السيطرة على الغير . وهنا تنقلب
القومية إلى روح استعماري جشع يحاول الغلب
والتوسع . أو أن تنحرف العالمية لتصبح مجرد ستار
يتوارى خلفه المد الاستعماري باسم التعاون الدولي
تارة ، أو التلاحم المذهبي تارة أخرى . وفي هاتين
الحالتين لا يمكن أن يقال إن الصدام يقع بين القومية
والعالمية ، بل على الأصح بين التعصب العنصري
والزعة الإنسانية في الحالة الأولى ، أو بين القومية
النقية الصافية وخداع الاستعمار والأعبيه في الحالة
الثانية .

بل نحن نعتقد أن العلاقة بين القومية والعالمية هي
علاقة الجزء بالكل ، أو النواة بالدوحة المنظمة التي
تنبت منها .

وإذا كان من بدايات المنطق أنك لا تستطيع أن

تحصل على كل عظيم من أجزاء تافهة ، ولا أن
تثبت الفرع الأصل من النواة الفاسدة ، فكذلك
الشأن في قضية القومية والعالمية . فلا يستطيع أحد
أن يدعى أنه يمكن أن يقوم تعاون دولي عادل
ومثمر بين قوميات خائرة مضعضة ، ولمّا يقوم
هذا التعاون بالحق وبالعدل وبالتكافؤ إذا نمت هذه
القوميات بدرجات متوازنة يتحقق بها النفع ،
ويستحيل معها أن يتسلل الشره الاستعماري ، أو أن
تنجح محاولات الضغط والتوسع والسيطرة .

والحق أن القومية لازمة للعالمية لزوم الأصل
للفرع ، فنحن لا نستطيع أن نتصور كيف يمكن
للأمة العربية مثلاً أن تكون عضواً نشطاً في منظمة
أو حكومة عالمية في الوقت الذي تتناثر هي فيه
شذرات مهلهلة في دويلات صغيرة ممزقة . ولا شك
أن هذا التمزق في القومية الواحدة يفتحها على
مصاريعها للضغط ومحاولات التسلل ، وينقلب
الحال من التقبض إلى التقيض حينما تلم هذه القومية
شعبها المبعثر لتحقيق وحدة قومية متماسكة تكون
بدورها نواة صلبة صالحة في الوحدة العالمية الشاملة
القائمة على أساس التعاون المتكافئ بين مختلف
القوميات

وحسيلة ذلك كله هي أنه لا مبدئ للوحدة
العالمية من أن تمر بمرحلتين : الأولى تمهيدية وهي
وحدة القوميات المتميزة في كل مكان ، والثانية
نهائية وهي تماثل هذه القوميات الموحدة على
أسس العدل والتكافؤ في وحدة عالمية شاملة .

ونحن بتأكيدنا لشرط العدل والتكافؤ لمّا نوّكد
في الحقيقة ضرورة أن تكون الوحدة العالمية ، حين
تجئ ، بين قوميات نامية بدرجات متعادلة ، لا بين
قوميات نامية وأخرى واهنة لينة العظام ، لأن
الوحدة في هذه الحالة الأخيرة لا تكون وحسدة
التد مع التد ، بل هي على التحقيق نوع من التسلل
الاستعماري وبسط السلطان والنفوذ ، وإن اختلفت
الأسماء والأساليب والأقنعة

عبد الفتاح العلو



ميخائيل نعيمة الأديب العربي العالمي

● ميخائيل نعيمة واحد من هؤلاء الأدباء العرب الذين استطاعوا أن يكتبوا بلغتهم القومية فيشددوا إليهم انتباه قومهم الذين أزلوهم منازل الرواد من الأدباء المفكرين ، وأن يكتبوا بلغتين أخريين هما اللغة الروسية من ناحية واللغة الإنجليزية المتأركة من ناحية أخرى فيلفتوا إليهم أنظار القراء في الشرق والغرب .

● « أقول لكم : إن كل يد غشنا العمل تصافح يد الله ، وتشاركها في توليد خيرات الأرض ، والذي يغشها إنما يغشها من ربه ، حين أن الكثير من الأيدي الناعمة قد لا تصافح إلا يد إبليس » .

محمد عبد الغني حسن

من مفاخر الأدب العربي المعاصر أن فيه حقبة كريمة من الأدباء والمفكرين نقلوه من محيط الأقليمية الضيقة إلى ميدان العالمية الرحيب ، سواء أكان ذلك عن ترجمة آثارهم إلى غير العربية من اللغات العالمية الحية ، أم عن كتابتهم هم بواحدة أو غيرها من اللغات الأجنبية الواسعة الانتشار ، بالإضافة إلى تجويدهم الكتابة في لغتهم العربية . . .

والأستاذ ميخائيل نعيمة واحد من هؤلاء الأدباء العرب الذين استطاعوا أن يكتبوا بلغتهم القومية فيشدوا إليهم انتباه قومه الذين أزلهم منازل الرواد من الأدباء المفكرين ، وأن يكتبوا بلغتين أخريين تلتقيان - أو تفرقان - كل مواقع الصراع بين كتلتين عالميتين كبيرتين ، هما اللغة الروسية من ناحية ، واللغة الإنجليزية المتأركة من ناحية أخرى ، فلفتوا إليهم أنظار القراء في الشرق والغرب ، حتى ليقول بعض الناشرين من الإنجليز في قصة «مرداه» التي كتبها ميخائيل نعيمة أولاً بالإنجليزية سنة ١٩٤٨ ، وترجمها ثانياً إلى العربية سنة ١٩٥٢ إنها : «كتاب من الكتب غير المادية أو غير المألوفة» .

والظفر بهذه التزكية من ناشرين أجنبى يقدرون قيمة الكتب ، يؤكد لنا ما نذهب إليه من عالمية الفكر والأدب عند أديبنا العربي المفكر ميخائيل نعيمة . فهو رجل أبى أن يحصر نفسه في دائرة ضيقة ، ودفع به طموحه الفكرى البعيد إلى أن يرتاد في الكتابة آفاقاً تنزله منازل الأدباء العالمين .

مفهوم الأدب

ولعل «عالمية» الأدب عند ميخائيل نعيمة هي التي جعلته يحدد «للأدب» مفهوماً يتفق ورسائله الإنسانية ، وقد عرف هو الأدب والأديب بتعريف قد نلاحظ فيه وجوه خلاف في التعبير بين تعريف المرحوم عباس محمود العقاد لها ، ولكنهما قد يلتقيان - في النهاية - في النتيجة التي يصرار إليها :

فالأديب عند العقاد يحجى تعريفه بعد تساؤل منه قائلاً : «ومرة أخرى من هو الأديب ؟ أهو الشاعر ؟ أهو القصاص ؟ أهو ناقد الشعر ؟ أهو المطلع على سير الأدباء والقصاصيين والنقاد ؟ . . . فالأديب - بكلمة واحدة - هو «المحدث» في جميع العصور ، وقيمه في كل عصر تختلف باختلاف حديثه ومن يحدثه ومن يتطلب منه الحديث ، سواء كان حديثه مما تسمعه الآذان أم تعبره العين في صفحات الأوراق . . . ولم نزل بوظيفة الأديب لأننا جعلناه «محدثاً» في العصور الأولى ، أو في هذه العصور . فانما العبرة بما يقال ، وبمن يقال لم في جميع الأحاديث . فمن الناس من يحدث ليعلم ويهذب ، ومنهم من يحدث ليضرب للناس أمثال البطولة والشرف ، ومنهم من يحدث ليروح عن النفس ، ومن يحدث ليكشف للنفس سريرتها ، ومن يحدث ليسلى ويلهى ، ومن يسلى ويلهى كرام الناس ، ومن يقصد بالتسلية واللهو غير هؤلاء الكرام . وكلهم على هذا المعنى أديب ، ولكن شتان شتان بين أديب وأديب . . . » (مجلة الكتاب - عدد أبريل سنة ١٩٤٩ .

وهذا التعريف للأديب عند العقاد يقابله تعريف للأدب عند ميخائيل نعيمة يقول فيه :

« بين كل المسارح التي تتقلب عليها مشاهد الحياة ، ليس كالأدب مسرحاً يظهر عليه الإنسان بكل مظاهره الروحية والجسدية . ففي الأدب يرى نفسه ممثلاً ومشاهداً في وقت واحد . هنالك يشاهد نفسه من الأقطار حتى الأكفان . وهنالك يمثل أدواره المتلونة بلون الساعات والأيام . وهنالك يسمع نبضات قلب سواه ، ويلمس أشواق روحه في أشواق روح غيره ، ويشعر بأوجاع جسمه في أوجاع جسم إنسان مثله . هناك تتخذ عواطفه الصماء لساناً من عواطف الشاعر ، وتلبس أفكاره

رداء من نسيج أفكار الكاتب . فبرى من نفسه ما كان خفياً عنه ، وينطق بما كان لسانه عيياً عن النطق به . فيقترب من نفسه ويقترب من العلم . فرب قصيدة أثارت فيه عاصفة من العواطف ، ومقالة تفجرت لها في نفسه ينابيع من القوى الكامنة ، أو كلمة رفعت عن عينيه نقاباً كثيفاً ، أو رواية قلبت إلحاده إلى إيمان ، وبأسه إلى رجاء ، وخوله إلى عزيمة ، ورذيلته إلى فضيلة . . . » (الغريبال ص ٢١) .

ومكنا ترى أن الأدب عند العقاد تدخله مناهج التدريس ، وقواعد المنهج ، على حين أنه عند ميخائيل نعيمة تلفه مسارب الحس ، ومسالك الوجدان ، وعجاري الشعور ، تفتشاً عن « الحياة » التي لا يكون الأدب أدياً إلا بالتفسير عنها .

ويؤكد لنا « نعيمة » هذا المعنى في موضع آخر من الغريبال ، في مقال عنوانه « نقيض الضفادع » يقول فيه : « نصارى الكلام يصادق ، أن القصص من الأدب هو الإفصاح عن عوامل الحياة ، كما تتناها من أفكار ومواقف » .

وعلى الرغم من ظهور « الغريبال » بهذه الآراء الجديدة في الأدب والأديب منذ قرابة نصف قرن — ظهرت أولى طبعات الغريبال سنة ١٩٢٣ بمصر — فإن أديبنا العربي المفكر « نعيمة » بقي على رأيه .

فحور الأدب عنده هو « الإنسان » ، ويقدر الأدب بما فيه من قوى إنسانية لا بما فيه من براعة الصنع ، وحذقة البراءات .

ونراه في الكتاب الضخم الذي روى فيه حكاية عمره بعنوان « سبعون » يقول عن كتابه القديم الجديد « الغريبال » : « في الكتاب نظريات وآراء وتوجهات لو سئلت فيها اليوم لتبنيها دونما تردد . فأنا لا أزال أقول إن « محور الأدب » هو الإنسان . فعلى قنر ما يتغلغل الأدب في حياة الإنسان ، وفي التفتيش عن أهدافها وعن العقبات التي تقوم في وجه تلك الأهداف ، يكفل لنفسه البقاء . وذلك يعني أن

الأدب — شعره ونثره — يجب أن يقيم بقدر ما فيه من قوى إنسانية ، ظاهرة أو باطنة ، لا بقدر ما فيه من الحذقة والبراعة في صقل الكلمات والعبارات . . . »

و « الإنسان » الذي هو محور الأدب عند ميخائيل نعيمة ، يدور حول محور نفسه ، وهو الإنسان . . . فتحن فيما نقول ونفعل ونكتب ، إنما نفتش عن أنفسنا . فكل مساعينا في الحياة إنما هي للكشف عن نفوسنا لطنا ندرك القوى التي تسير بنا في بحر الوجود « فكل ما يأتيه الإنسان

إنما يدور حول محور واحد ، هو : الإنسان . حول هذا المحور تدور علومه وفلسفته وصناعاته وتجاراته وفنونه . وحول هذا المحور تدور آدابه . فهو في كلها يسعى وراء أمر واحد ، وهو أن يظهر نفسه لنفسه عليه يدرك القوى التي تسير به في بحر الوجود . ولا قيمة لصل يأتيه إلا بمقدار ما يدنيه ذلك العمل من معرفة نفسه ، أو بقصبة عنها . . . »

ولم ين ميخائيل نعيمة عن تذكيرنا في أكثر ما يكتبه بقيمة البحث عن المعرفة عموماً ، ومعرفة الإنسان نفسه على وجه الخصوص . فهي اللذة الكبرى في الحياة ، بل هي غاية الغايات منها .

وإذا كان كل ما في الحياة جميلاً ، وغالياً ، وشريفاً ، فإن الإنسان هو القمة التي يلتقي عندها كل ما في الحياة من جمال ، ونفاسة ، وشرف . وهو حين يبحث عن معرفة شيء في الكون فانما يبحث عن معرفة نفسه . . . وقد عبر ميخائيل نعيمة عن هذا المعنى في فصل ممنوع من فصول كتابه « صوت العالم » يقول فيه : « كل ما في

الطبيعة ثمين وجميل وشريف . ولكن أثمنه وأجمله وأشرفه على الإطلاق هو الإنسان . فهو الكائن الذي لا حدود لكيانه . هو الفكر الذي لا ينثى يفتش عن ذاته ، والخيال الذي لا يمل ارتياد المستر والمجهول ، والمغتنطيس الذي يتناول الإلهام من كل

ما يتصل به من الكائنات ، والخزان الذى لا ينضب من الشوق إلى الكمال المطلق . هو غاية الطبيعة من وجودها . أما غايته من وجوده فمعرفة لنفسه ، ومعرفة لنفسه تعنى معرفته لله ، ومعرفة لله تعنى معرفته لكل شيء . . . ومعرفة لكل شيء تعنى القدرة على كل شيء ، والاعتناق من كل قيد وحده . ومن كان ذلك شأنه ومقامه فى الكون ، فبماذا تزنه وكيف تحدد قيمته ؟ إنه فى اعتقاده فوق كل الموازين والأثمان . . .

فالإنسان عند ميخائيل نعيمة « شيء » فوق الأشياء ، وهو - فى ذاته - قيمة كبرى لا تقوم بأعلى الأثمان ، وهو - على اختلاف عمره وشكله وجنسه - نفيس القيمة لا تبخسه حال مهما تواضعت لظرف من الظروف الطوارئ التى لا يختلف بها التقويم ، ولا يتذبذب بينها التثمين . . .

ومن هنا كانت نظرة « نعيمة » الإنسانية إلى أفراد الشعوب على اختلاف حظوظهم من الألوان والآلئة والثقافات والمذاهب . فلا يقول قائل :

هذا الأبيض أشرف من الأسود ، ولا هذا الذكر خير من الأنثى ، ولا هذا الشاب أنفع من هذا الشيخ الذى بارحه الشباب . . . ويعبر ميخائيل نعيمة عن هذا الرأى قائلا : « سر كين ، وكنز دفين هو الإنسان . وإناء قدسى لحقيقة أزلية أبدية هى الله . ولا فرق ما بين رضيع وبافع ، وبين شاب وأشيب ، أو بين ذكر وأنثى . ونحن لا نملك من معرفة الغيب ما يخولنا أن نحدد قيمة أى إنسان ، ثم أن نجعل تفاوتا قاضحاً بين قيمة إنسان وإنسان » .

رسالة الأديب

والأديب ميخائيل نعيمة مؤمن أشد الإيمان بقوى كامنة فى الإنسان ترفعه فوق المستوى الحيوانى الذى يبدو فيه ، ويبدو فى صراعه القوى مع الكون إلى أبعد غايات الصراع . . . وتتمثل تلك

القوى فى قوة « الروح » غير الفانية التى تزيدنا حياً فى الحياة ، وتزيدنا شوقاً لاهناً لاهناً إلى التشبث بها على الرغم من « الموت » الذى هو نهاية كل حى . ولا شك أن « حيواناً » يثبت فى جهاده مع الكون مثل هذا الثبات لحيوان غريب عجيب ! فما السر فى هذا الثبات ؟ أو ليس السر فى أن لهذا الحيوان « المستحدث » سلاحاً لا تحطمه العناصر ولا يفقه الموت ؟ وهل ذلك السلاح إلا قوى كامنة فيه هى أشد وأمتن وأبقى من قواه الحيوانية ؟ تلك قوى الروح غير الفانية . تلك القوى التى ترفعنا فوق الحيوانية ، وترينا فى دياجير الحياة وميض أنوار تحجب إلينا الحياة ، وتذكى فى داخلنا شرارة أمل بأن لا بد أن نترك يوماً ما نحن طالبون . نعم ! هى قوى الروح تسيرنا على غير معرفة منا ، ونشعر بها ، إنما لا نتركها بعد . لذلك نبحت عنها ، حتى إذا ما وجدناها وجدنا أنفسنا ، فعرفنا إذ ذاك منزلتنا من الكون ، وسرنا معه لا ضده ، لتتسم به ، ويتسم بنا .

إن هذه القوى الكامنة فى الإنسان تصلح أن تكون زاداً لخير كثير ، وتصلح أن تكون أساساً لبناء لا ترعزعه الشرور ، وتصلح أن تكون واحة وظلا يلجأ إليهما الإنسان من لقعح المعجير ، ووعناء المسير . ولكن الإنسان - مع الأسف - لم يستطع أن يستغل قوائمه ، كما لم يستطع أن يستغل خيرات الأرض لنعيمه وراحته نفسه ، فاستجالت إلى مورد لشقاء دائم يفضيه . ولو أنه عرف كيف يتخلص من « الحيوان » الذى فيه لظفر بالطوبى التى ظل يحلم بها طوال العصور والآباد . ففي حيوانية الإنسان بنور من الحقد والحسد والكراهية ، وللمطامع والأوهام ، والهموم . . . وهى كلها بنور لا تدع للراحة سبيلاً إلى نفسه . وما أصدق صيحة ميخائيل نعيمة وهو يقول من

خطبة له في جماعة التضامن الأدبي بيروت :
« ويل للإنسان مخترع الآلات لتكثير خيرات الأرض . وإذ تكثر خيراته تكثر غصاته . ويل له يجد وراء الراحة ، وإذ يجدها لا يعرف كيف يستغلها . فيقدمها ذبيحة لإبليس . ويل له يستنبط الخيل لتقصير المسافات فيبقى حيث هو . فلو أنه اتخذ جناحين ليطير بهما من البغض إلى المحبة ، ومن الشقاء إلى السعادة ، لقلنا : بارك الله في جناحيه . لكنه يحمل في الهواء كل ما يحمله على الأرض من بغض وحسد ومطامع وهموم وأوهام ، فلا فرق إذ ذاك ، أقطع ألف ميل في الساعة أم ميلاً واحداً . فالمسافة بين ما يعرفه من نفسه وبين ما يجمله منها هي »

وما فتئ ميخائيل نعيمة منذ كشف خطر « الحيوانية » على الإنسان ، يدعو إلى محاربتها في كل فرد ، وما زال في أكثر مقالاته بعد سنة ١٩٣٢ - أي بعد عودته من هجرته في أمريكا - يكرر هذه الدعوة في كل مناسبة تمن ، وفي كل فرصة تسنح ، وخاصة على منابر لبنان حينما كان يدعى للخطابة في المدارس والمعاهد والجمعيات والمنتديات وقاعات الجامعة الأمريكية . وما أروعوه وهو يقول من خطبة له في القدس سنة ١٩٣٥ : « من كان عالمه محصوراً في بطنه وظهره لا عتب عليه إن هو تحدى الحيوان في شهواته وأعماله . فالروح فيه ما يزال حاجماً هجوعه في الحيوان . لكن في الناس من استيقظت أرواحهم ، فتذوقوا طعاماً لا تعرفه البطون ، وعرفوا قوة لا تستقر في الظهور ، هؤلاء كلما شبعت أرواحهم قل ضجيج بطونهم ، وكلما ضعفت شهواتهم اشتدت أرواحهم ، وكلما صارعوا أنفسهم ابتعدوا عن الصراع واقتربوا من السلام . وهأنا أدعوكم إلى حرب لا كالحروب . حرب تلور رجاها لا بينكم وبين إنسان . ولا بينكم وبين شيء ، بل

بين أنفسكم وأنفسكم . . بين الحيوان فيكم والإنسان حتى إذا ما تمت الغلبة للإنسان اتسعت روحه وضاق بطنه ، وهربت من قلبه كل بواعث النزاع من حقد وغضب وبغض وادعاء وصلف وأناية محصورة ، وكل شهوة أولها شهيد وآخرها علقم . . . »

ويود ميخائيل نعيمة بعد ذلك في كتابه « في مهب الريح » وفي أول مقال منه بهذا العنوان أيضاً فيكرر الدعوة إلى محاربة « الحيوان » في الإنسان قائلا : « فما هو الصلاح الذي إن نحن سلطنا سبيله ، وتمسكنا بأهدابه ، بلغنا الحياة التي لا يطالها موت ، والحرية التي لا يجد من مداها حد ؟ ذلكم الصلاح هو تحكيمكم شهوات القلب البيض في شهواته السود . وذلك يعني جعلكم الإنسان فيكم سيد الحيوان حتى إذا انفتق الإنسان من عبودية الحيوان انطلق من بعد ذلك إلى حرية عدن ، حيث يتضوع دائماً أبداً شذا الألوهة العارفة كل شيء ، والقادرة على كل شيء . وتحكيمكم الإنسان في الحيوان لا يتم إلا بترويض القلب على كبح جماح أهوائه التي من شأنها أن تعرقل الشهوة الغالبة في انطلاقها نحو الحياة والحرية . كأن تقهروا الغضب بالتسامح ، والطمع بالقناعة ، والكبرياء بالوداعة ، والشهوة الحيوانية بالعفة ، وحب الثأر بالصفح ، والخشونة باللين ، والقوة بالعدل ، والرياء بالصدق وسوء الظن بحسن الظن ، والنفور بالعطف ، والخوف بالشجاعة ، والشك بالإيمان ، والكره بالهبة . . . إلى آخر ما في القلب البشري من سود الشهوات وبيضها . . . »

وقد حاول ميخائيل نعيمة في كل فنون قوله من خطب ومقالات وخطرات وقصص أن يدعو في قوة إلى قتل شهوات النفس ، حتى لا يتقلب معنى السيادة في الإنسان إلى معنى العبودية التي

لم يردّها الله للناس حين خلقهم ، وحتى لا تكون الشهوات هي المتسلطة علينا الموجهة لسلوكنا .

وكل شهوات النفس صغيرة ذليلة آسرة ، إلا شهوة « الخلود » فهي سر من أسرار الحياة في الإنسان التواق إلى أن « يخلد » على الرغم مما يمرض له من عوارض الفناء الشخصى . وقد صور لنا نعيمة بعضاً من هذه الشهوات في حبات الكرم التي كان ينثرها على طريق الحكمة في كتابه الممتع « كرم على درب » حيث يقول : « من زمان دفنت خمساً من شهواتي الخمس والخمسين : شهوة السلطان ، وشهوة الغنى ، وشهوة النساء ، وشهوة الشهرة ، وشهوة الخلود . وصباح أمس تذكرت دفائى ، فعن لى أن أزور المقبرة . فوجدت فوق القبر الأول تاجاً عليه مداس . وفوق الثانى كومة من التراب اتخذتها جماعة من النمل قرية لها . وفوق الثالث زنبقة بيضاء هيفاء تتسابق أسراب من الفراش إلى شمسها ولثمها ! وفوق الرابع جيفة عجوز شمطاء تنهشها الديدان والغربان والأفاعى . أما الخامس فوجدته مفتوحاً ولا دفينة فيه . »

معنى الإنسانية

ولقد علق ميخائيل نعيمة معنى « الإنسانية » في الناس إلى درجة جعلت أدبه كله متشبعاً بنزعة الإنسان فيه . ومن هنا كان حبه للناس كلهم مهما ظهر من سلوكهم . فلا داعى للبغض لأنه يجعل القلوب سوداء لا تومض منها جفوة من نور ، والشرير ليس أهلاً لأن يبغض ، بل هو أهل لأن يرسم ، أما الذى يستحق البغض فهو الشر نفسه . ومن هنا لم يضيق صدر ميخائيل نعيمة بأنسان . ولعل سلوكه بين أدباء المهجر وشعرائه ، بل بين المهجريين السوريين كلهم ، كان تطبيقاً عملياً دقيقاً لنزعة « الإنسان » فيه ، فقد كان أبعد أدباء المهجر عن توافه الخصام والنزاع والأحقاد والمطامع التي لم

يسلم منها حتى شاعر كبير مثل إيليا أبو ماضى « غفر الله له . . . وفي الوقت الذى نغم فيه أدباء المهجر على « عبد المسيح حداد » عضو الرابطة القلمية وصاحب جريدة « السائح » لأنه تزوج أرملة ، وقف ميخائيل نعيمة بجانبه وحده « فكان أشبينه في الزواج . . . وفي الوقت الذى انقلب فيه الشاعر إيليا أبو ماضى على جبران خليل جبران ودخل فيه في مهاترة صحفية فظيعة مع عبد المسيح حداد لا يزال القراء يذكرونها فقد كانت قبيل وفاة إيليا بقليل . . . في ذلك الوقت كانت العلاقة بين نعيمة وأبي ماضى على أصفافها . . .

وهذه المطابقة بين الأقوال والآراء وبين السلوك هي التي تجعلنا نحترم ميخائيل نعيمة ونصدقها ونطرب لقوله حين يقول في « زاد المعاد » : « . . . فأننا مادام في الأرض إنسان تضيق دونه روحى ، لست أهلاً لتكريم إنسان . ألا وسعوا أبواب أرواحكم كيلا يظل أحد خارجاً . فان رأيتم أعمى وكنتم مبصرين ، فاعلموا أنكم عميان مثله ما لم تعبروه من بصركم بصر آ . . . لا تبغضوا أحداً من الناس . وإذا كان لا بد لكم من البغض فأبغضوا كل ما في الناس من ضعف وأثم . لا تبغضوا الشرير وأبغضوا الشر . لأنكم إن أبغضتم الشرير أصبحتم أشراراً مثله . أما إذا أبغضتم الشر فقد تقتلونه وتهتلون إلى الخير . لا تكرهوا الظالم ، واكرهوا الظلم ، لأنكم إن كرهتم الظالم كنتم ظالمين مثله وإن أحببتموه عرفتم العدل ، ورددتم الظالم إليه . »

على أن ميخائيل نعيمة في دعوته إلى بغض الشر لا الشرير كان مجانباً بعض المجانب لما قام في نفسه — عن يقين — من ضرورة وجود الخير والشر في الحياة ، وتلازمهما وقيامهما جنباً إلى جنب . ومن هنا كان تسامحه المطلق الذى لا حدة له مع كل ما يرى في الحياة من مناقضات . ولن تستطيع أن تنزع إبره

النحلة عنها - وهي شر - دون أن تقضى على حياتها
وبهذا تحرم الخير من العسل الذى فيها . وفى إحدى
حبات الكرم على درب أفكاره الجميل يقول نعيمة:
« فصلك الخير عن الشر من غير أن تحقق نفسك ،
كفصلك حبة النحلة عن خرطومها من غير أن
تقضى على حياتها .. »

والذى يرى الشر فى الناس وحده « دون أن
يتفطن إلى ما فيهم من الخير هو كمن يرى الدنيا بعين
واحدة ... يقول فى كتابه (مبعون) :

« فى الناس خداع ، وسرقة ، وزنا ، وكل
أصناف الشرور . لكن فيهم صدقا ، وأمانة ،
وعفة وكل أصناف الفضائل . من رأى شرم
دون خيرهم كان أعمى أو أعمى ... لو لم يكن
فى نفسك شر لما رأيته فى الناس . ولو لم يكن
فى الناس غير لما رأيته فى نفسك » .

وقد أراحت هذه النظرة إلى الخير والشر أديبنا
المفكر ميخائيل نعيمة من كثير مما يجده الناس حين
تصادفهم فى الحياة شرور كثيرة لا يجدون تعليلا
لها . فالخير والشر من نبتة واحدة ، هذا أبو ذاك ،
وذاك أبو هذا . وحيث لا شر فلا خير ، وحيث
لا خير فلا شر . وهما فى طبيعة الإنسان مثل المد
والجزر فى طبيعة البحر .. يقول فى ديوانه
« همس الجفون » :

سمعت نهراً يغنى الكون طلى ونشر
فى الناس خير وشر فى البحر مد وجزر
وقد استطاع « نعيمة » فى توفيق كبير أن يعبر
عن فكرة « التوءمة » فى الخير والشر قائلا من
قصيدة نظمها سنة ١٩٢٢ بعنوان « الخير والشر »
فى نفس الديوان :

سمعت فى حلمى ويا للعجب
سمعت شيطانا ينادى ملاك
يقول : أى ، بل ألف أى يا أخى
لولا جحيمي أين كانت سماك ؟

أليس أنا تؤمان استوى
سر البقا فينا ، وسر الهلاك ؟
ألم نصنع من جوهسر واحد
إن يفسى الناس أُنسى أُنحك ؟

• • •

فأطرق ابن النور مسترجعا
فى نفسه ذكرى زمان قديم
واغرورقت عيناه لما انحنى
مستغفراً ، وعانق ابن الجحيم
وقال : أى ! بل ألف أى يا أخى
من نارك الحرى أثنانى النعيم ..

• • •

وحلق الاثنان جنباً إلى
جنب ، وضاعا بين دسقى السديم ..

ومن نتاج هذه « الحتمية » فى وجود الشر إلى
جانب الخير نظر ميخائيل نعيمة إلى الدنيا بعين
لا تقع فيها إلا على كل جميل . وقد أنتجت هذه
الفكرة مقالا جيداً جميلاً بعنوان « المزابل » فى كتاب
« المراحل » الذى نشر فى بيروت سنة ١٩٣٢ عقب
عودة صاحبنا مباشرة من مهاجره فى العالم الجديد .
فليس فى العالم « مزابل » تتجمع فيها القذارة
والحقارة والدنس والفساد ، لأن الأرض « أى وأم
كل عجيبة ، تلك البتول الحامل الوالدة ، فلا تعرف
الفساد ولا القذارة والحقارة ، ولا الشثيمة والنعيمة ،
بل تفتح صدرها الرحب لكل المزابل على السواء ،
فتجعل القذارة طهارة ، والفساد صلاحاً ، والموت
حياة ، والشثيمة صلاة . لله ما أقدمها وأجلها ، وهى
تحتضن تلك السوائل المتسربة من المزابل بلون النيذ ،
تحتضنها هادئة آمنة ساكنة ، فلا تشمل أو تترنج ،
ولا تعربد أو تتبجح ، وفى قلبها الأسود الحنون
ربوات من الجدور والبزور ، تنتعش بعصير المزابل

الأمريكي ليخطب في أهله وعشيرته أبناء قوية
بسكتنا اللبنانية :

« أقول لكم : إن كل يد خشبها العمل تصافح
يد الله ، وتشاركها في توليد خيرات الأرض .
والذي يغفل منها إنما يغفل من ربه . حين أن
الكثير من الأيدي الناعمة قد لا يصصافح إلا يد
أبليس) (زاد المعاد » .

ودعوة ميخائيل نعيمة الدائمة الدائبة إلى العمل
وتمجيده تحمل أكبر الرد على الذين يهتمون فلسفته
بالكسل والحمول والقناعة بأدنى زاد في الحياة :
فما كان نعيمة كسلاناً ولا خاملاً ولا قنوعاً . ولكنه
رجل رأى أن لا يفسد حياته بالطمع في سبيل المال ،
ولا أن يفسد سلام نفسه وسكينتها بالجري واللهاث
وراء الدينار أو الدولار . . . ولقد وجد في سلام
« صنين » - وهو أحد جبال لبنان - وفي طهارته
بديلاً خير بديل من جنون الحياة والأحياء في العالم
الجديد : « ما أبعد السلام المقيم في جبالكم عن الجلبة
المعسكرة في مدينة كمدية نيويورك ! فعلام تصرون
على تزويج سلامكم من تلك الجلبة ؟ سلامكم
أنفاس العزة القدسية المنبعثة في صخوركم وترايبكم
وأعشابكم . وتلك الجلبة هي نظامن المطامع والأهواء
البشرية في سبيل الريال . والاثنان لا يتزاوجان ،
ولن يتزاوجا .

وليس أضل من يعتقد أن بإمكانه التوفيق بين
ريال نيويورك وسلام و صنين . فريال نيويورك
تقارب كثيف يحجب وجه الله ، و صنين عرش من
طهارة يبدو عليه وجه الله سافراً . من اختار منكم
ريال المهجر وكل ما في قلبه من جلبة لا تستكن ،
فليطلق سلام صنين ! »

وقد فطن ميخائيل نعيمة - أو توقع على الأقل -
- أن سائلاً من أهل لبنان سيسأله « هذا السؤال :
« وهل نأكل سلام صنين إذا ما عضنا الجوع ،

وتتملح لتدرج غداً ، كل واحدة في سبيلها ،
لملاقاة الشمس » . ومن هنا فليس في الحياة بما وسعته
من الشر والخير ، والجمال والقبح مجالاً للتفاضل بين
الأحياء والأشياء . فالفضل الذي للبقرة بأنها أم
عجلها ، هو بعينه فضل العجل بكونه رضيع البقرة .
وفضل الجبل في علو منته ، هو بعينه فضل الوادي
في انخفاض أرضه . وقد عبر ميخائيل نعيمة عن
الخاطرتين بقوله في « كرم على درب » : « قالت
البقرة لعجلها : لي عليك فضل الحمل ، فأجابها :
ولي عليك فضل الرضاعة » و « سل الجبل من أين
علوه ؟ يجيبك : من الوادي » وقد عاود ميخائيل
نعيمة تصوير هذه الفكرة في حبتين لامعتين من
حببات كرمه قائلاً : « في اليوم الذي تدين فيه جارك
فلساً ، فتشعر أنه الدائن وأنت المديون ، في ذلك
اليوم تبدأ حياتك كإنسان . . » و « عندما تتنازل إلى
من تحسبه دونك مرتبة ، تمشي إليه على رأسك ،
وتمشي إليك على قدميه » .

قيمة العمل في الحياة

ومن خلال هذا التقدير الصحيح والتقييم السليم
لقيمة كل شيء في الحياة استطاع ميخائيل نعيمة أن ينظر
نظرة سليمة إلى قيمة كل عامل في الحياة . فلم
تصرفه القشور عن الباب . ومن هنا كان صاحب القصر
الفخم العظيم الرواء ليس أشرف - في ميزان التقييم
الصحيح - من البناء الذي رفع القصر مداماً
فوق مدام . ولا من النقاش الذي زين السقوف
والجدران ، ولا من صانع السجاد الذي نسجه
من غيوط الصوف أو الحرير . فلا وجه - إذن -
لتمجيد صاحب القصر وبخس المال المغمورين
الذين لولاهم لما تألق القصر ولا أشرق له بهاء . . .
ومن هنا ظل ميخائيل نعيمة في كثير مما كتب
وخطب وقص يمجّد اليد العاملة التي يحا العمل نعمة
ملهمها . وما كان أسرع حيناً عاد من المهجر

أو نلتحف به إذا قرصنا البرد ؟ » فأجاب على الفور : « وأنا أقول لكم : بلى ! وألف بلى ! فالجمال الذي تنثره يد الله حولكم بسخاء ، هو الطعام والكساء والمأوى لكل ما هو أزل وأبدى فيكم . أما الذي سيفنى منكم فله من التربة التي حولتها عضلاتكم إلى جنائن وكروم وحقول ما يكفيه لقطع مرحلة العمر . وليس آمن من تربتكم مستودعاً لعرق جبينكم ، ولا أحن منها عليكم ، ولا أظهر من الخيرات التي تكافئكم بها لقاء أنعابكم » .

ومداوة الكاتب المفكر ميخائيل نعيمة
الدولار - خاصة - ولها - عامة - مداوة
معروفة مشهورة . فما عرف عنه منذ طلبه العلم
في روسيا أولاً ، وفي الولايات المتحدة الأمريكية
ثانياً أن المال استل له وأهان كرامة الإنسان فيه .

وبالطبع لم يكن زاهداً ، ولا منصرفاً عن المال كل الانصراف ، وإلا ما كان جهاده وجهوده في شرق الأرض وفي مغربها على السواء . ولكنه يعبر عن علاقته بالمال ورأيه فيه قائلاً في حكاية عمره التي رواها في ثلاثة أجزاء من كتابه « سبعون » : « لقد كان شعوري بالمال - ولا يزال - شعور من يرى عدواً له ما من صداقته بد ، على حد قول المتنبي . فقد كنت أعرف المآثم والمحازي التي ترتكب باسمه وفي سبيله ، وكنت أكرهها . فالمال ما استمالني يوماً كما يستميل الأغلبية الساحقة من الناس ، بل كنت أكره أن أكون من خدامه . ولكنني أضعف من أن أقاوم سلطانه المطلق في الأرض . فلا بد من الرضوخ - ولو إلى حد - على أن لا يغدو الرضوخ عبادة . لذلك لم يكن يهمني أن ينتفخ جبي بالمال على قدر ما كان يهمني أن لا يفرغ منه تماماً ، كما أستطيع أن أحفظ لنفسى كرامتها بين الناس ، وأن أقوم بالمسؤوليات الملقاة على عاتقي . فان زاد المال في جبي زاد إنفاقي له . وإذا قل قل . . . » .

ولا يحرص ميخائيل نعيمة على المال إلا بالقدر الذي فيه صلاح أمره ، وقضاء حاجته ، وشفاء علته . وقد مرض شقيقه « نسيب نعيمة » بداء الجنب ، ودخل من أجل علته المستشفى . فلما علم ميخائيل بذلك كتب إليه يقول : « أسألك أيها الحبيب - باسم الأخوة المقدسة - أن تنزع من فكرك كل ما تعلق بالدرس والمدرسة والامتحانات . وبالأخص أن لا تهتم على الإطلاق بما يكلفك بقاءك في المستشفى من المال . فالمال أخص ما في الأرض ، وأقل ما يدفعه الإنسان ليدراً به المرض عن جسمه » . ولقد مرت بميخائيل نعيمة ظروف شداد كان فيها في حاجة إلى المال وإلى الدولار ، وكثيراً ما خشي أن يقع في مثل الذي وقع فيه غيره من عباد المال ، فصرفهم عبادة الدولار عن عبادة الله . لقد كان عليه تبعات ، وعليه مسئوليات نحو نفسه ، ونحو شقيقه الذي كان يتعلم في فرنسا ، ونحو أهله الأعزاء الذين تركهم وراءه في جبل لبنان . وندعه يصور لنا بقلمه بعض هذه الظروف قائلاً : « ألا إن هذا الإنسان - يعني نفسه - من لحم ودم . واللحم والدم لا يعيشان بغير الخبز والكساء والمأوى ، وهذه لا تنال بغير الدولارات . ولهذا الإنسان أخ حبيب في فرنسا ، أفلت حديثاً من برائن الموت ، وأهل أحياء في لبنان . وذلك الأخ وأولئك الأحياء في حاجة إلى الدولارات ، مثلما هو الآخر في حاجة إليها . والدولار من طبيعته أن يتعزز ويتكبر ويتجبر على الذين لا يعبدونه عبادة صافية بكل أفكارهم ، وكل قلوبهم ، وكل نياتهم . فلا يأتيهم حيث يشاءون ، وساعة يشاءون . بل حيث يشاء هو ، وساعة يشاء . وقد يحتاج عنهم فما تجددهم ضراعة أو شفاعة . وقد يسلم عليهم فيكون تسليمه وداعاً » . لقد كان ميخائيل نعيمة - وما يزال - متعالياً على طلب المال ، ومستعصياً على الانقياد له ،

مهاترات ومداورات ، وبالمعابد وما في المعابد من
رياء وتمويه ، وبالمدارس وما في المدارس من
تخدير وتضليل . . .

مدينة الغرب وروح الشرق

وما يدلك على زهد ميخائيل نعيمة في طلب
المال أنه عاد إلى وطنه لبنان ، وإلى أرضه في
« بسكتا » ، وإلى مصطافه في « الشخروب » وليس
في جيبه من ثراء أمريكا وغناها الفاحش إلا خمسمائة
دولار . وما نظن أنه لام نفسه يوماً على أنه عاد من
تلك الهجرة التي استمرت عشرين عاماً بصفقة
المغبون . . .

ولكنه كان أميناً مع نفسه ، ومع الحق ، ومع
العالم الجديد ، فلم يلق اليوم حل أمريكا لأنه عاد
منها وليس في جيبه غير الخمسمائة دولار ، بل ألقى
نيمة اليوم على نفسه ، وهو في هذا الملام غير نادم
ولا متحسر ، لأنه لم يكن طالباً للدولار وضنت
به عليه أمريكا ، بل كان معرضاً عن الدولار حتى
لا يفتي نفسه وإنسانية فيه . . .

« قال الدولار لا يصدق نفسه بوفرة إلا على الذين
يتعبدون له . وقد تبين لي أنني ما كنت — ولن
أكون — منهم » .

لقد عجل ميخائيل نعيمة عودته إلى الوطن
العربي في سنة ١٩٣٢ بعد ما تبين له بعد ما بين مدينة
الغرب وروح الشرق من فروق ومفارقات . ولقد
كان ميخائيل نعيمة — وما يزال — على تمام اليقين
بأن جل ما صنعتته المدينة الغربية حتى اليوم هو أنها
وسعت نطاق المحسوسات ، شأن كل مدينة عقلية
لم تهذبها آداب الروح وفصائلها . وبذلك أكثرت
من شهوات الجسد وحاجاته ، إلى حد أن الحصول
عليها صار مهلكة للروح والجسد معاً .

ولعل خطرة الغرب تجاه الشرق كانت من بواعث
نعيمة إلى الصجيل بمقارنته لبلاد لا يحس فيها جمال

وما كادت حاجته إلى « الريال » تنقضي بأتمام أخيه
دراسته في فرنسا حتى عاد ثانية يولى وجهه شطر
الوطن ، ولم يجد مبرراً لبقائه في أمريكا حيث يلهب
الدولار ظهور أهلها بالسياط . وما أصرحه وهو
يقول في هذا الشأن في كتاب « سبعون » :

« أليس أنني سئمت هذه المدينة الغارقة في
العجاج الذي يشبه ركضها وراء أشياء وأشياء تبدو
لي سراياً في سراب ؟ إن ما أفتش عنه لن أجده أبداً
في ذلك العجاج ، أو في ذلك السراب . وسأجده
في خلوة مع نفسي هناك — في حضن صني . هناك
أستطيع أن أتعري أمام السماء — أمام الصخر —
أمام النسائم والأشجار والعصافير — أمام وجداني ،
فأنزع عني جميع ما التصق بي من شوائب وأدران .
وأفتح قلبي للنور ، فلا يخذلني النور . وأجمع
شتات نفسي فتعرفني نفسي وأعرفها . لقد طالت
غربي عنها وغربتني عني . والغريب عن نفسه غريب
عن كل شيء » .

مالي وللملايين ههنا يلهب الدولار ظهورهم
بالسياط ، فتسيل دماؤهم ، ولكنهم يلحسون
ما سال من دماهم ، ويتلمظون بما يلحسون ، ثم
يستأنفون الركض ، وغير الموت لا يدركون ؟ مالي
وللملاهي التي يخلقها لهم الدولار لينسيهم ما هم فيه
من غث وبؤس وفراغ وسوء حال ؟ فواسم
للبيسبول ، ومواسم للفوتبول ، ومواسم للمصارعة
والملاكمة ، ومواسم للانتخابات ، ومواسم للاصطياف
والإشتاء ، وإعلانات تسيل اللعاب عن أفخم
السيارات وأثمن المجوهرات ، وأمتع السهرات
والرحلات والروايات ، وأحدث الأزياء
والاختراعات ، وأندر الفرص لكسب المال
والملاذات . ناهيك بالأعياد وما يرافقها من هرج
ومرج « وبالفضائح والإشاعات ، وبالصرع بين
الطبقات والشركات ، وبالحاكم وما في الحاكم من

المعلم ، ولا روح الحكيم ولا تواضع المذهب ..
ولشد ما كانت تولد هذه النظرة التي أحست بها
أمريكا بعد موقفها في الحرب العالمية الأولى ،
وأحس بها الغرب كله .

وقد نظم في هذا المعنى قصيدة من الشعر التقليدي
عنوانها « من أنت ؟ ما أنت » وإن كان لم يودعها
ديوانه « همس الجفون » في واحدة من طبعاته . وقد
أثبتها كاملة في حكاية عمره أو سيرة حياته ، وفيها
يقول :

من أنت ؟ ما أنت حتى تحكم البشر
كأن في قبضتك الشمس والقمر
هل أنت نور السماء أم أنت خالقها
تسير الفلك الدوار والقدر ؟
أم أن ربك لاقى فيك سيده
فعاف من أجلك السلطان وانتحرا ؟

لقد سُم ميخائيل نعيمة مدنية الغرب وغاف
شرها لأنها مدنية لا إيمان ■ . والإيمان
قوة تلك المقاتل ، وتهدم الحصون وتمحو السور
فما كان أضعف موسى في حضرة فرعون ، لكن
فرعون راح ومعه جيوشه ومركبانه ، أما نور
موسى فما يزال يشع من أعالي طور سيناء ، ذلك لأن
إيمان موسى بنفسه وبهيوه كان أقوى من جيوش
فرعون . وكذلك كان ابن مريم ضعيفاً أمام بيلاطس
ودولة بيلاطس ، ولكن بيلاطس ودولته بادا كغيمة
في السماء ، أما ابن مريم فدولته ما دالت ولن تدول .
لأن إيمانه بنفسه وبالله كان أقوى من روما
وجحافلها . وكذلك كان محمد بن عبدالله ضعيفاً
يتيماً في قريش وتجاه ساداتهم ، ولكن رسالته ما تزال
سائدة في الأرض .

وهذا الإيمان الذي تفتقده المدنية الغربية اليوم
هو « الدين » الذي يدعو إليه ميخائيل نعيمة
في أكثر ما يكتبه وما يقوله . وليس الدين عند صاحبه
مذهباً ولا مبدءاً ولكنه أوسع من المذهب وأفسح من المبدأ

والدين في القلب دائماً ، وفي كيان المرء وسلوكه ،
وما هو بالشئ الذي يمكن وضعه على الرف عندما
ينطلق الناس في النهار إلى شتى المقاصد والأعمال ،
ولا هو بالشئ الذي يتناساه الناس إلا في أوقات
الصلاة ، أو يجثونه تحت الوسادة عند الاستسلام
للتوم . . . وهدف « الدين » عند نعيمة هو اعتناق
الإنسان من ربة الحيوان في أسافله ، والانطلاق
به إلى الإله الكامن في أعاليه — إلى المعرفة التي
لا يخفى عليها شئ ، والقدرة التي لا تعصها قدرة ،
والحياة التي لا يطأها موت وهذا الاعتناق والتحرر
من أسر الشهوات والمطالب هو هدف الأهداف
عند ميخائيل نعيمة ، وطالما عبر عنه في غير مرة ،
وخاصة في قصيدته « الآن » التي نشرها في ديوانه
« همس الجفون » والتي يبنى فيها النفس بالاعتناق
من سفاسف العيش وترهاته ، ومن مقاييس الخير
والشر ، والجمال والبشاعة ، والحياة والموت ،
والزمان والمكان التي تفسد على الناس تفكيرهم ،
وتعطل بصائرهم .

الطبيعة هي المعلم الأكبر

إن أديبنا العربي ميخائيل نعيمة أديب مفكر ،
وقد أبدته ثقافته الواسعة بالوان جادة من التفكير
الحضر ، وهو أكثر أدباء المهجر وشرائه ثقافة ،
حتى ليزيد كثيراً في هذا الباب على جبران خليل
جبران ، وفيلسوف الفريكة أمين الريحاني ،
ولأنك لتلمح أثر ثقافته الواسعة العميقة على سطور
كتبه وخطبه وقصصه ومقالاته وخواطره . ويعترف
لنا بأن أتفه الحوادث وأتفه المشاهد تحمله على
التفكير العميق في الحياة ومعناها والغاية منها ، فهو
لا يبالي أن يلتقط الحكمة من أي قم . كما يعترف لنا
في « صوت العالم » أنه يتلقى العلم من كل شئ في

الحياة . وعلى الرغم من إحرازه شهادتين عاليتين في الحقوق والآداب من واشنطنجتون فإنه يرى في الطبيعة معلمه الأكبر ، ويقول في هذا الصدد في كتابه (صوت العالم) : « من منا يستطيع أن يرد أخلاقه وأفكاره ونزعاته وشهوته إلى مصادرها ؟ أنعرف أى أثر في كياننا لأغاريد العصافير ، وصرير الجنادب ، وهدير العواصف ؟ أم نعرف ماذا قرأنا ونقرأ في صحيفة البحر والصحراء ، وفي جبهة الجلمود والعشبة الخضراء ؟ أم نذكر كل ما تديمه لنا الشمس والقمر والنجوم ، وما تهمسه في آذاننا سكونة الليل ؟ أم ندرك ما رسب في أعماقنا من قراءة هذا الكتاب أو ذاك ؟ لكم نخطب الأموات ويخطبوننا . ولكم نصادق ونعادي من الأحياء ؛ أفبعد هذا يقول قائل إن معلميه فلان وفلان لا غير ؟ وإن مدرسته هي مدرسة كيت وكيت ؟ » :

ولقد بلغ من أملاء ميخائيل نعيمة نفيسة والفكر ، أنه لم يدع لسلطة اللفظ والعبارة سيلا إلى قلبه ، حتى لا يتأثر تفكيره بتعبد الألفاظ فالمنة منه ليست غاية من القول ، ولكنها وسيلة إلى الإنصاح عن الأفكار .

ومن هنا لم يكن من « المعجبين » أو « القاموسيين » الذين يتعبدون بالألفاظ : ومع احترامه للمعاجم اللغوية التي تحوى « أروع ما توصل إليه شعب في ضبط مفاهيمه ، وفي التعبير عن حياته » فإنه يرى أن تلك الخزانة تغدو على كثر السنين كالييت القديم الذي يرفض سكانه أن يضيفوا شيئاً إلى آثائه أو أن يحذفوا منه شيئاً . : إنه يرى اللغة تجديداً لا تجميداً ، والاستعباد للقاموس — أو التعبد له — ضرب من الخنوع الفكري ، والعقم الروحي ، والكفر بالحياة وطاقتها العجيبة على التوليد والتجديد إلى ما لا نهاية .

إن آراء ميخائيل نعيمة وأفكاره العميقة الخصبية ماثورة في كتبه الكثيرة المباركة ، ومنها « الآباء والبنون » و « الغربال » و « المراحل » و « كان ما كان » وديوان « همس الجفون » و « جبران خليل جبران » و « زاد المعاد » و « البيادر » و « كرم على حرب » و « لقاء » و « الأوثان » و « صوت العالم » و « مذكرات الأرقش » و « في مهب الريح » و « أبو بطة » و « سبعون » الذي ترجم به حياته في ثلاثة أجزاء كبار : ولكتنا لا يفوتنا هنا أن ننوه بكتاب « مرداد » الذي ألفه بالإنجليزية أول الأمر سنة ١٩٤٨ ، ثم عاد فترجمه إلى العربية بقلمه سنة ١٩٥٢ . وهو كتاب يجمع حكمة ميخائيل نعيمة وخلاصة فلسفته وتجاربه في الحياة . ويكفى أن نقل هنا ما قاله عباس محمود العقاد في هذا الكتاب :

« ولقد كنت أذكر وأنا أقرأ كتاب مرداد كتاباً أخرى تمت إليه بملامحها البادية للنظر ، وهي سفر الجامعة « من كلام سليمان الحكيم » و « رحلة الحاج » من كلام جون بنيان : « وهكذا قال زرادشت » من كلام نيتشة .

ولكن رسالة الجامعة حكمة الأمان ، ورسالة بنيان حكمة القلق ، ورسالة زرادشت حكمة الكفاح ورسالة « مرداد » حكمة الفهم ، أو الفهم البصير ، وليس الأمان غاية ، لأنه راحة في طريق الغاية . : :

وليس القلق غاية ، لأنه دافع من وراء ، وليس بهاد من أمام . : :

وليس الكفاح غاية ، لأنه سعى يتجدد . : والفهم البصير هو غاية القلق ، وغاية الكفاح : وكتاب « مرداد » بشير بهذه الغاية التي تتقاصر دونها الغايات . :

محمد عبد الغنى حسن



لقاء كل شهر

سنجور

الحاكم الشاعر الفيلسوف

ولد ليوبولد سيدار سنجور في عام ١٩٠٦ ، أى في زمن كانت أفريقيا بأكلها تقريباً خاضعة للاستعمار الأوروبي . وكان المتأمل في خريطة القارة السوداء يراها ملونة بألوان البلاد التي تقاسمتها فيما بينها ، سواء نتيجة الغزو المسلح أم التواطؤ أم المفاوضات الغامضة . وكانت المواسم التي تحكم تلك القارة الشاسعة تسمى لندن وباريس وبروكسل وبرلين ومدريد ولشبونة .

وفي هذه القارة المحتلة - فيما عدا أثيوبيا وليبيريا - ولد ليوبولد في عائلة كاثوليكية كثيرة الأطفال . وكان أبوه تاجراً ميسوراً الحال يعرفه الجميع من جزائر سلوم إلى مقاطعة فانك ، إذ كان يمتلك قطعاناً من الماشية ترمى في بلاد سيريرى . الملك « كومباتونجوين ديوف » وكان كثيراً ما يزور أسرة سنجور في منزلها الذي يقع على شاطئ النهر .

وقضى ليوبولد سنوات حياته الأولى متنقلاً بين بلدة جوال التي ولد بها وبين بلدة ديلور حيث تسكن العائلة على مدار

السنة . وفيما بين المكثتين ، كانت السهول تمتد وإن قطعها هنا وهناك مياه البحار ، أما المحيط الأطلسي ، ففتح لخياله باباً نحو عالم مجهول . فبالقرب من شاطئه تطل أشجار جوز الهند والبيوت البيضاء المزينة بالزهور . وهنا وهناك نساء ينشدن الأغاني وقد ألقيهن من وحى اللحظة بينما يحمن القواقع . . ومن حوله عالم جديد تتكشف له غفائاه . إنه عالم تنفتح نوافذه على قارات سحيقة في البعد . أما في الداخل ، فالسحر لا يقل عن الخارج ، خاصة في الأحراش . وهكذا اجتمعت في نفس الطفل أحاسيس ازدواجية ومن هذا الازدواج ميوله المتناغم .

وفي سن السابعة التحق بالبعثة التبشيرية الكاثوليكية في جوال . وبعد ذلك بسنة واحدة ، نشبت الحرب الكبرى الأولى ، فانتقل إلى مدرسة داخلية تقع على مسيرة ساعة من موطن مولده . وكانت هذه المدرسة في بلدة نجاسويل وتحتل مبنى كان يشغله أساقفة سنجامبيا ، وتقع على طريق تطل جهة منه على البحر والجهة



لقاء كل شهر

الأخرى على المزارع . وبالرغم من أن المدرسة داخلية ، إلا أنه لم تكن بها حواجز ، ولا أبواب مغلقة ، لأن المشرفين عليها كانوا يمارسون مبدأ سامياً وضعه مؤسس الدير . كان مبدؤه يقول : « كونوا زنجياً مع الزنوج حتى تكسبوا قلوبهم إلى الله » ، وقد أرادوا أن ينموا في تلاميذهم الشعور بالنظام الداخلي ، وكانت دروسهم تتناول اللغة الفرنسية واللغة اللاتينية والعلوم الطبيعية . ولكنها لم تكن قاصرة على مفهوم التعليم بمعناه المتعارف عليه في كل بلدان العالم ، لأن التعليم عندهم كان يمتد إلى الأعمال الزراعية ، وكان المدرسون يطالبون من الطلبة أن يؤدوا بأنفسهم الأعمال الشاقة في الحقول حتى لا يكون هناك انفصال عن الواقع المادي لبلدهم .

وكثيراً ما داعبت ذهنه فكرة أن يصبح قسيساً ، إذ كان يشهر بدعوة داخلية تشده إلى التفكير في إخوانته ورعاية مستقبلهم . وإذا كان قد انحرف قليلاً عن هدفه الأول ، فإن اشتغاله بالسياسة وبرعاية مواطنيه قد عوضه الشيء الكثير عن رغبته الأول .

وفي سن السادسة عشرة ، ترك هذا الدير ليتابع دراساته الثانوية في دكار ، فالتحق في كلية كيرمان ، ثم في ليسيه مان فونتهوفن . وهنا فضجت آراؤه وتفتحت عيناه على رؤية رائمة يخدم بها مستقبله ومستقبل مواطنيه ، وقد عرف هناك باستعداده الفطري للنظر في الأمور نظرة جادة ، وارتباطه الشديد بالجماعات وتعلقه بهم ، وباحترامه للتقاليد الراسخة وشعوره المترن بقيمة نفسه ، وتبجيله للأديان ، وخاصة اهتمام شديد باللغة وأسرارها .

وفي عام ١٩٢٨ ، نال شهادة البكالوريا فترك لأول مرة أرض الوطن متجهاً إلى فرنسا لتمام تعليمه . ولكنه في حقيقة الحال لم يترك بلده كلية ، لأنه حمل في قلبه . . . وهكذا سيقبل طول عمره .

وفي باريس ، أزال أول صدمة له الوهم والأمل الكاذب من قلبه . هناك وجد ساء بدون ألوان وأشكالاً بدون بروز حقيقي ، فافطوى الشاب على نفسه بعض الوقت حتى تفتحت روحه على بعد جديد ، هو بعد النفوس التي حوله . النفوس ، أو في الحقيقة العقول . كان زملاؤه في ليسيه لوى ليجران خليطاً من شيان وصلوا فيما بعد إلى مناصب عالية ، مثل تييري مولتييه ، وبول جوت ، وهنري كيغليك ، وجورج بومبيدو وعشرات آخرين . ومن خلف الأسوار ، ظهرت له باريس بمناخها ومكتباتها وحدائقها ومعالمها التاريخية .

إن عبقرية الأفريقي تجد طريقها في «التشرب» imprégnation أي عندما تتشبع روحه ، فيجد بطريقة غريزية التيار الذي يصل بين الأحياء والأموات . وبعد القربة الأولى ، تجاوزت نفس سنجور مع المثل الأعلى والصداقة والجمال ، ولمس أيضاً إلى جانب كل ذلك معنى الظلم الاجتماعي والخلافات التي تعفر صدعاً عميقاً بين الآراء والأفعال ، أي بين الفكر المثالي المجرد وبين العمل السياسي الواقعي . وكان أساتذته قد حدثوه عن حقوق الإنسان ، فتساءل في مرارة : « ولماذا إذن لا يطبقونها في بلدي ؟ هل توجد أخلاقيات للسادة وأخلاقيات للعبدة كما سبق أن نادى نيتشه ؟ »

إن المعايير « الإنسانية » التي يتحدثونه عنها ستكون هي نفسها الآداة التي سوف تحرره . هناك قابل زملاء أتوا من الهند الصينية ومن جزائر الكاريبي ، ولمس في نفوسهم آمالاً تشابه كثيراً مع آماله . عندئذ أحس بكيانه وعرف أنه رجل « أفريقي » أي أنه رجل من بين الرجال له « لون خاص » ، ليس مجرد لون البشرة . وبلاشراك مع صديقه ايميه سيزار الذي قابلته في عام ١٩٢٩ ، سوف يؤسس فيما بعد مجلة « الطالب الأسود » L'Etudiant Noir وعلى صفحاتها

سوف يملأ لأول مرة مبادئه عن الزنجية « النجريتود » La Négritude وقد قدر لهذه اللفظة أن تنف حول العالم ، كما أن سارتر تنوّلها ووصفها بأنها « نظرة عاطفية إزاء العالم » .

وفي أكثر من عشرين مقالة تحدث سنجور عن نفس الموضوع ، مبيداً في كل مرة رأيه في « أن الزنجي هو رجل الطبيعة ومعها يتحد بحواسه » . إن الأذن واليد والعين بالنسبة إلى الزنجي هي وسائل المعرفة ، وهي وسائل مباشرة لا تقل في فاعليتها عن الذكاء الموضوعي الذي دفع حتى القرن الماضي الشعوب البيضاء .

وعندما يقول هر اقليطس إن كل شيء يتحرك ، يرد عليه الزنجي الأفريقي بأن كل شيء يرقص . فالموسيقى هناك تحرك الكون ، سواء في الأشكال أم في الألوان . وجهته النظرية الخاصة إلى العالم . لا يوجد مكان للفردية ولا للعقلانية فالإنسان هناك لا يمكن أن يعيش ولا أن ينمو إلا داخل المجموع (المائتة - القبيلة - المجتمع) ، وكل شيء ينبع منه يشع نحو الآخر ، والفرد هناك يشترك في كل شيء لصالح المجموع .

وإذا فهمنا كل هذه الأشياء ، سهل علينا أن نفهم إنتاج سنجور الشاعر ، الذي يشيد دائماً بالأرض . فهو يراها أما لكل شيء . الأرض تدور حول الكواكب وتسبب كل الظواهر الطبيعية . وسنهم معنى القرايين وحفلات البلوغ . وفي أعماله سوف نجد أن الطفولة مكاناً كبيراً .

وعلى فترة زمنية امتدت نحو ثلاثين سنة ، تحدث سنجور عن عقيدته في « الزنجية » وحددها بأنها « مجموع القيم الثقافية المتعلقة بزنج أفريقيا » ولا تختلف آراؤه عن آراء العالم الاجتماعي ليفي بروهل التي أيداه عن العقلية البدائية .

وبعد أن قال ليسانس الآداب من السوربون ، تقدم في سنة ١٩٣٣ لنيل شهادة الأجر يجاسيون . وكان لزاماً عليه طبقاً للقانون أن يطلب الجنسية الفرنسية ، فكان أول زنجي يتأهل هذه الشهادة ، وقد أحرزها سنجور في قواعد اللغة الفرنسية !



ل . س . سنجور

وهناك في فرنسا تشبعت روحه بكتب مارسيل بروست وشارل بيغي وسوبرفيل وخاصة بول كلودل . وسنرى أثر هذا الأخير واضحاً في طريقة نظمه للشعر .

وبعد أن أتم الخدمة العسكرية ، عين مدرساً في ليسيه ديكارت بمدينة تور . وكان أستاذاً ممتازاً للغة الفرنسية . وبينما كان في تور انتسب إلى الحزب الاشتراكي وقرأ كارل ماركس . وانتقل بعد ذلك إلى التدريس في ليسيه ماسلان برتللو . واشترك في الحرب جندياً بالجيش الفرنسي وأسر في ٢٠ يونيو ١٩٤٠ وظل أسيراً لمدة سنتين درس خلالها اللغة الألمانية وقرأ أفلاطون في لغته الأصلية . ولما أفرج عنه في عام ١٩٤٢ لأسباب صحية انضم إلى حركة المقاومة ، وعاد إلى التدريس حتى انتهت الحرب . وفي عام ١٩٤٥ ، أصبح أستاذاً لكرسي اللغات والمدنيات الأفريقية ، وتفرغ بعض الوقت لجمع أول ديوان شعري له واسمه « أغنيات الظلال » وأنتخب بعد ذلك ممثلاً للسنجال في الجمعية التأسيسية . وفي عامي ١٩٥٥ ، ١٩٥٦ عين وزيراً للثولة بإحدى وزارات الجمهورية الرابعة .

وجدير بالذكر أن جان بول سارتر كتب مقدمة هامة لديوانه الثاني المسمى « القرايين السوداء » Les Hosties Noires الذي صدر في عام ١٩٤٨ وقد ضم فيه القصائد التي كتبها في أثناء الحرب والاحتلال ، وجميعها مليئة بالمرارة والتطلع إلى الحرية . وفي عام ١٩٥٥ ، اشترك في مؤتمر بانفونج ، وكذا في مؤتمر الكتاب والفنانين الأفريقيين ، وقد عقد الأول في السوربون (١٩٥٦) ، والثاني في روما (١٩٥٩) . وفي المرتين ، تحدث عن العناصر البناءة التي يمكن أن يستخلصها من حضارة وثقافة زنجية ذات طابع أفريقي ، وقد أشار بصفة خاصة إلى التبادل المستمر أكثر من إشاراته إلى الفروق التي تفصل بين أجناس البشر .

كان اكتشافه لبعض الكتابات التي خلفها الأب تيار دي شاردان اليسوعي بعد موته ، دافعاً له لتعميق فلسفته الشخصية . إذ رأى أن الخلافات بين الأجناس الأنثروبولوجية تولد طاقة ،

وأن هذه الأخيرة تحترم الحرية الفردية .
وفي مقالة مشهورة نشرها في مجلة
« الحضور الأفريقي » Présence
Africaine مزج بين رأى كارل
ماركس وبين فلسفة تيار دي ساردان
و استخلص عدة نتائج نظرية جعلته يترك
جدياً بعض النواحي الصلبة من عقيدته
عن « الزنجية » .

وحتى تاريخ ١٩ أغسطس ١٩٦٠ .
شعر سنجور متعصب رئيس اتحاد السجال
واسودان الفرنسي إلى أن تفككت الاتحاد
باستقلال هذين ، وصار السودان
الفرنسي يعرف باسم « مالي » . وفي خلال
ذلك : تنابت دراويته ، فاصدر
« الأنبيات » (١٩٥٦) Ethiopiques
وأغاني الليل (١٩٦١) Nocturnes
وديوافاً ثالثاً بعنوان قصائد مختلفة ، وقد

وقع في يد كاتب هذا المقال كتاب به
مختارات من شعره . جميعها الشعر من
خسة دو ويل له . ومع كل قطعة اختارها
حدد المؤلف الآلة الموسيقية التي يجب أن
تصاحب المقطوعة الشعرية في أثناء الانقاء ،
وهذا يدلنا على الدرجة الفائقة لشاعرية
التي تتم بها مقطوعاته ، وقد تميزت
جميعها بروعة الموسيقى الشعرية وبشدة
التدقيق في اختيار المقطع الموفق .

لأنه كما يقول ستيفن مالارميه من
« يعطون الشرارة الصغيرة المفقطة » .
فيخرج في روعة ودقة ورشاقة يضرب لها
الحارئ .

والذي لا نشك فيه أن لبوبولد سيجور
سنجور واحد من هؤلاء .

سمير وهبي

أرفن بيسكاتور

صاحب

المسرح

السياسي



وآراؤه وأعماله تثير مساجلات حامية
سواء في الشرق أو في الغرب ، بل إن
الاشكال الخفية في مسرح اليوم ، تشهد
بصدق بأن جهوده الخلاقة المستمرة كانت
« مصدر إلهام لكثير من المستغلين بالمسرح » .
أولئك الذين كانوا يشدون إقامة مسرح
شعبي حقيقي ابتداء من برخت إلى جان
فيلاز . مسرح ينضج فيه وعي الناس
بتاريخهم ، ويعتبر متبراً لمناقشة قضاياهم
نفاذاً عن أنه يتيح لهم إمكانية العمل على
هديه .

ولد بيسكاتور عام ١٨٩٣ وعاصر

في مراح الماضي مات الفرج « أرفاني
الظيم أرفن بيسكاتور » رائد المسرح
الواقعي المنحني ، ومؤلف « المسرح
السياسي » الذي أودعه نظريته وآراؤه
في مهية المسرح الجديد ووظيفته :
مسرح الإنسان السياسي الكادح ، ونيس
مسرح الفرد المنعزل ضحية الصراعات
الداخلية . وبناء على هذا المفهوم ،
يصبح المسرح ممثلاً لسوك البشر ومنصة
تعليمية يصل من فوقها قدر الجموع . لقد
مهد بيسكاتور بهذه النظرية الطريق لظهور
برخت ، ومنذ أن تألق في الحقل المسرحي

في صباه ومطلع شبابه ازدهار الاتجاهات الطليعية ثم الواقعية ومطلع التعبيرية في ألمانيا . وفي الحادية والثلاثين من عمره خاض بيسكاتور أخطر تجربة له في حياته ، إذ توجه مع كتيبه إلى ميدان القتال في أغسطس سنة ١٩١٤ ، وهناك أمضى فترة ما عاد بعدها ساعطاً على الحرب مندداً بقطاعاتها ونتائجها ، ولهذا نجد أن موضوع الحرب سيتكرر باصرار في أعمال بيسكاتور بوصفها مظهرًا من مظاهر الظلم والقمع والعدوان . ومع ذلك فإن الحرب - على حد قوله - هي التي جعلته يسي ضرورة الالتزام . وحتى في آخر مسرحية أخرجها بيسكاتور وهي « التعليم » التي كتبها بيتر فائس وعرضت في أكتوبر الماضي في المسرح الشعبي ببرلين - تشاهد تفاصيل محاكمة بعض المسئولين عن معسكرات التعذيب في ألمانيا إعلان الحرب العالمية الثانية .

وتعتبر الفترة التي تخللت الحرب العالمية الأولى وجمي* النازي إلى الحكم ذروة الخلق الفكري والفني عند بيسكاتور ، وفي عشرينيات هذا القرن كان بيسكاتور يمد مع رينهارت وجيستر أعظم ثلاثة في المسرح الألماني، إلا أنه بدلا من الزعة التوفيقية عند رينهارت وتعبيرية جيستر اتجه إلى ما أسماه بالدراما الملحمية رغم تأثره بكلا الاثنين . وقد ضمن منهجه وأفكاره وتطبيقاتها للكتاب الذي نشره عام ١٩٢٩ بعنوان « المسرح السياسي » ثم ألحقه منذ وقت قريب بـ « ملحق المسرح السياسي » الذي يضم الفترة بين عامي ١٩٣٠ - ١٩٦٠ ، ولا غنى عن الكتابين لكافة المشتغلين بالمسرح حيث يطالع المرء دراسة فريدة للعلاقة بين المسرح والسياسة منذ اليونان حتى عصرنا هذا ، ودلالة أعمال بيسكاتور وواقعيته الملحمية ، وهي نصوص على درجة كبيرة من الوضوح كتبها المؤلف بصراحة فائقة لدرجة أنه لم يكن يخشى فيها قط أن يقوم بتحليل عوامل فشله كلما اقتضى الأمر .

وموطن الجراة عند بيسكاتور أنه أطرّح جانباً منذ البداية مبدأ الفن للفن



بيسكاتور

الذي كان يعتبره مجرد تسلية ، كذلك لم يشغل نفسه بعلم الجمال الذي يقول عنه : لو أنه خاض بحوثه لما أصاب أي هدف في حياته ، وفي غداة الحرب العالمية الأولى ، وفي الفترة التي لحقت بألمانيا فيها الأزمات الاقتصادية والمصادمات الدامية عرف معنى الالتزام ، فالفن المسرحي ينبغي أن يصير معبداً لملوك الإنسان وتربيته الخلقية . إن بيسكاتور يرفض مسرح الهروب ويأبى الانسحاق وراء الحركة التعبيرية التي بدأت تزدهر في أعقاب الواقعية ، ذلك لأن التعبيرية تنادي في الفردية . إنه يشيد بمسرح الشهادة مسرح احترام الإيمان ، لأنه ينبغي وعلى الطبقة العاملة ويدعم فضائلها وكفاحها .

والفلسفة التي كان يستند إليها مذهب بيسكاتور هي أن من واجب المسرح ألا يعبأ بتقديم الفرد المنزول ضحية الصراعات الداخلية سواء الخلقية أو النفسية ، بل أن يوجه اهتمامه إلى الإنسان الذي يعتبر كائنًا سياسيًا ونموذج طبعته ، وهو نفسه يشارك في دفع التطور التاريخي لهذه الطبقة، ومن ثم ينبغي أن تتسع المنصة لتحتوي أبعاد التاريخ وأن تضع الإنسان في مواجهة المجتمع ، كما يجب ألا يصور المسرح قدر الإنسان الفرد وإنما قدر المجموع ، بل وقدر عصر بأسره .

وليس المسرح السياسي مقصوراً على العناية بالشئون السياسية وحدها ، بل إن الدراما الحديثة قد تصبح من حين لآخر - عن طريق السيادة - مسرحاً شامياً . . . والشئ المهم هو أن هذا المسرح يتعرض لمصالح المتفرج اليومية يستطيع أن يوقفه من سباته . . وفي العقد الثالث كان بيسكاتور أكثر ميلاً إلى الاتصال بتجارب جمهوره اليومي عن مجرد سرد المذاهب والمفاهيم السياسية ، في حين يشرع برغبت في الاسهام إلى حد كبير بملاحمه الدرامية في حركة المسرح الشعبي في المستقبل . وهذا التفسير المتساير لسيكولوجية التمثيل المسلم بها ، ليس سوى محاولة لابدال مسرح النوم العميق ، والأحاسيس المثيرة بمسرح عاقل متزن . والمسرح عند بيسكاتور هو حفل ، أي فعل اجتماعي يتيح للناس سواء في المدينة

أولى القرية أن تفتح وعيهم من خلال صور ورموز وإشارات . وكانت خطته إقامة حفل خاص بطبقة بعينها وهي الطبقة العاملة وأن يحمل من المسرح أداة وموضوع هذا الحفل الشرعي الذي يمكن أن يضم اجتماعاً سياسياً وفيلمًا تسجيلياً ولوحات ملحمية أو تعليمية . وكان مسرحه موجهاً أساساً إلى جمهور النقابات وأعضاء الحركات الثورية في ألمانيا حوالي عام ١٩٢٠ . إن تعاونه مع المتفرجين كان يرمي على وجه التحديد إلى تكوين منظمة تضامنية تنهض للتعبير عن الطبقة العاملة تعبيراً مسرحياً ، فالمسرح البروليتاري الذي لا ينطوي مضمونه على ازدواج في الدلالة يبنى له أن يخدم الحركة الثورية ، إن غريزة المحافظة على بقاء الحال تجعلهم ينطلقون من وجهة نظر فنية وثقافية دون الاقتصاد على وجهة النظر الاقتصادية وحدها .

ومثل هذا المفهوم الذي جاء به بيسكاتور يتطلب بلا شك أسلوباً جديداً في التأليف إلى جانب اكتشاف الأعمال التي تطابق حاجاته بالضبط . وقد أخرج أول دراما ملحمية عام ١٩٢٤ واستعان على إخراجها بالأفلام واللافتات كما أخرج في العام نفسه مسرحية أخرى بعنوان « العرض الأحمر الصاخب » التي ألفها بمساعدة نجاسبارا . ويبدأ العرض بمشاهدة في الصالة بين اثنين من الحال لا يلتفتا أن يصعدا إلى المنصة وعندئذ يرفع الستار ويبدأ العرض . وفي عام ١٩٢٥ قدم مسرحية « على الرغم من كل ذلك » وكان يتخلل المشاهد الأربعة والعشرين عروضاً سينمائية وأغاني شعبية . ففي المشهد الأول تظهر لقطة سينمائية لميدان بوستدام ، وفي الثاني لقطة لاجتماع أعضاء الحزب الديمقراطي الشعبي في يوليو عام ١٩١٤ . وفي الثالث لقطة لقصر القيصر بربلين . وفي نهاية المشهد الختامي الذي يمثل انتفاضة الشعب يفتي الكورس أغنية « عيد الحب » ويشترك مع النظارة في الغناء . وعلى الرغم من أن العرض كله يبدو أقرب إلى مظاهرة شعبية منه إلى مسرحية درامية إلا أن هذا الأسلوب الجديد كان يوحى بمنهج واقعي جديد ، ويعتبر منهج القصص الواقعي

الملحمي هو نقطة الانطلاق عند برخت . وهذا ما ميزه عن التعبيريين . فلم يعد الأمر يتعلق بشئون الفرد ومصيره الشخصي ، بل يتعلق بحيله الذي يعيش فيه ، فصور أهل ذلك الجبل هو عامل البطولة الجديد في الدراما .

وقد أخرج بيسكاتور عدداً من المسرحيات باتباع نفس المنهج مثل : « بريجاند » لشير (١٩٢٦) و « نحن نعيش ! » لآرنست تولر (١٩٢٧) كما أعد بالاشتراك مع بريخت قصة الكاتب التشيكي هازيك « مقامرات الجندي الشجاع شفايك » (١٩٢٨) . ولكي ييسر بيسكاتور الطابع الملحمي لهذه المسرحية استخدم سجادة دائرية وكلف صديقه جورج جيسر بعمل رسوم متحركة ، كما استعان بالأساليب المستعملة في بلدان أخرى . وقد كان لطريقة بيسكاتور في إخراج هذه المسرحية تأثير بالغ على برخت الذي تعاون معه في إخراج بعض مسرحياته واستطاع بذلك أن يصوغ أيديولوجيته السياسية في نظرية جمالية ، وإذا كانت أغلب المحاولات المبولة لفهم المفاهيم السياسية والاجتماعية ترجع إلى بيسكاتور ، فإن أغلب المحاولات لاستحداث صيغ فنية جديدة ترجع إلى برخت الذي استوحى من بيسكاتور الكثير من فنه .

وقد أشار بيسكاتور في خاتمة كتابه « المسرح السياسي » إلى أن نظرياته تستلزم إحداث تغييرات جوهرية في المسرح من حيث الشكل والممارسات والتقنيك ، ولسوء الحظ لم تقم لهذا المشروع قائمة ، والزماء الوحيد لبيسكاتور وصحبه هو أن مفاهيمه كانت كفيلة بإحداث تحولات جريئة في المشروعات المعاصرة المسرحية المعاصرة . ويقول أريك بنتل إن هذه التغييرات لم يكن هناك سبيل إلى تنفيذها قبل حدوث ثورة في المحيط الفني ، ويبدو أن الجماهير في ظل الرأسمالية لا ترغب في الاضطلاع بمخططات المسرح الذي كان قد اقترحه بيسكاتور .

أما وقد فشل بيسكاتور في الحصول على مسرحه المثالي فقد قنع مكرهاً بالعمل في مسارح كلاسيكية إلا أنه أدخل فيها مع ذلك لعبة التقنيك المعاصرة . وكم



المقدمة يتحدث عن صداقته وخلافاته
الأيديولوجية مع تولر الذي فجع بانتحاره
في نيويورك عام ١٩٣٩ على أثر إحساسه
المرير واليأس بالمزلة والفردية . وفي
نفس المسرحية ثنياً تولر بنهايته الأليمة هذه
على لسان بطله توماس بعد أن أصبح
تطور التاريخ بالنسبة له « آلية لامعقولة
يفر منها بالانتحار » . ويروي بيسكاتور
أن هذه المسرحية عندما قدمت إليه
لاخراجها عارض خافها لأنها تبدو
انهزامية وغير مقبولة ولا تتفق مع واقع
النضال ، بينما كان من الواجب أن تتخذ
طابعاً إيجابياً في الوقت الذي كانت تتمزق
فيه جمهورية فيمار ، وشرع النازيون
في مزاوله الارهاب وأصبح من الضروري
تبعية الجماهير للمشاركة في الأحداث
الجارية .

وأخيراً .. تقوم نظرية بيسكاتور
منذ البداية على عدم فصل الفن عن السياسة
ولا الفن عن التكنيك . فالفن في معناه
الرفيع مثل التكنيك يوضع لخدمة الإنسان
ورغباته ونبوغه وتطوره . ولا يمكن أن
يمش الواحد إلا من خلال الآخر ،
ولا يبقى لأحدهما من قيمة إلا إذا استعمل
بهذا المعنى ، والخلاصة التي ننهي إليها
لمفهوم بيسكاتور هي ما كتبه في صحيفة
« موند » عام ١٩٢٩ :

« إنني لا أريد ولا أبغى شيئاً مثيراً
للمواطن ، وإنما أنطلع دائماً إلى عمل
جاد عميق ، أريد مسرحاً تعليمياً حتى لو
لم تكن نتائجه متحققة اليوم أو غداً ، ولهذا
يفضل أن يكون المسرح بمثابة شركة حية
مع جمهوره »

سمير عوض

سخر البعض من آلية بيسكاتور ، لكن
إذا كان البعض يطمعون في مشاهدة
ما يمر عن « فانتازيا تجد سمياً وراء
إحساسات جديدة » فإنه يجيبهم بقوله :
« إنني لم ألبأ قط إلى استخدام تكنيكك
ما دون حاجة درامية إليه » والواقع أنه
لكي يتسع نطاق الحدث في خطة التاريخ
فقد شيد كرة في مسرحية راسبوتين كرمز
للعالم الذي تجري فيه مصائر الشعوب .
وهو لكي يبين الخطط الاجتماعية الخلفية
استخدم الصور السينمائية وجعلها تقوم
بوظيفة تعليمية - درامية وقصورية ،
وهدفه منها أن تؤدي دوراً مشابهاً لدور
الجوقة في التراجيديات القديمة .

وعندما جاء النازي إلى الحكم فر
بيسكاتور من بطشه وإرهابه إلى الولايات
المتحدة حيث أشرف على مدرسة للفن
الدرامي « دراماتيك ودركشيب » التي كان
يتردد عليها تينسي ويلمز وأرثر ميلر
ومارلون براندو ، ولم يكف عن البحث عن
أساليب جديدة متممة لنظرياته السابقة .
وبعد عودته إلى ألمانيا عام ١٩٥١ عين
مديراً للمسرح الشعبي الحر وأخرج
« دون كارلوس » و « القصص »
لشيلر و « الأم شجاعة » لبرخت
و « الحرب والسلام » لتولستوي ،
ولعله كان معتبراً أعظم مخرج جدد في
ألمانيا .

ومن كتابات بيسكاتور الأخيرة
تقديمه لمسرحية الكاتب المسرحي الألماني
أرنست تولر « نحن نعيش ! » التي
أخرجها له عام ١٩٢٧ والتي ستظهر
قريباً في طبعة فرنسية من إعداد بياتريس
برونجو وسيزار جاتينو . وفي هذه

جان بول سارتر

والقضية الفلسطينية



الجزائرية . ثم كتب كتاباً فظيماً - عن وجهة النظر الفرنسية الحكومية - أسماه : « عازراً في الجزائر » . وكان هذا الكتاب وثيقة اتهام وإدانة للاستعمار الفرنسي ، ودفاعاً مجيداً عن النضال الجزائري . وقد وصل سارتر في دفاعه عن الثورة الجزائرية إلى حد قوله :

« لو أن الجزائريين المكافحين طلبوا مني أن أحمل حقنهم ، أو أن أقدم لهم المأوى ، وكنت أستطيع ذلك ، دون خسرهم ، لما ترددت لحظة واحدة » .

وعندما استدعاه رئيس محكمة جنایات فرنسا الذي كان يحاكم الفرنسيين لمساعدتهم الثورة الجزائرية قال سارتر في شجاعة المفكر الملتزم العظيم :

« لقد استدعيتني كشاهد ، ولكنني في الواقع متهم ، لأنني أحمد هؤلاء الأبطال الصغار على أنهم استطاعوا أن يقوموا بهذه الخدمة لشوار الجزائر . وإذا شئت

ما موقف سارتر من القضية الفلسطينية ؟

يتبادر هذا السؤال إلى الأذهان عندما تتوارى الأقباء عن اعتزام الفيلسوف الفرنسي جان بول سارتر زيارة اللاجئين الفلسطينيين في غزة لينتف بنفسه عن أوضاعهم . واعتزاه إصدار عدد خاص من مجلته « الأزمات الحديثة » عن النزاع العربي الإسرائيلي . .

ويمتق إحساننا بدلالة هذا السؤال أن الموقف الذي يتخذه سارتر إزاء أي قضية إنما يضيء عليها أهمية خاصة . فنحن هنا أمام مفكر تقدمي يحمل التزامه المبادئ على كاهله ، ويجاهر بمواقفه الفكرية والسياسية مدافعاً عنها بحماسة وعق إلى حد « الاستشهاد » .

ولا أدل على ذلك من موقف سارتر من القضية الجزائرية . فعندما آمن سارتر بضرورة الوقوف إلى جانب ثوار الجزائر مطلق يدبج المقالات دفاعاً عن الحرية

أنصحك بأن تعتبرى متهماً .

ولكن رئيس المحكمة الموقر « جين »
أن يدخل سارتر إلى قصص الاتهام !

وهناك مواقف شجاعة أخرى التزم
بها سارتر : مثلاً موقفه من الحرب في
ألمند الصينية ، وثورة كاسترو ،
والحرب الفيتنامية ، واضطهاد الزنوج
في أمريكا ، وثورة باتريس لومومبا . .
وتلك مواقف تضع سارتر المفكر في
طليعة المناضلين من أجل الحرية في العالم .
فاذا إذن عن موقف سارتر من
قضية إنسانية عادلة هي : القضية
الفلسطينية ؟

هذا هو السؤال الصعب ! لماذا ؟
. . لأنه يضعنا ، وجهاً لوجه ، أمام
أحد مواقف سارتر اللامتكاملة . ويتضح
لنا معنى الموقف السارترى اللامتكامل
هذا حين نقف على دلالة يوم ١٥ مايو
١٩٤٨ وأبعاده الحقيقية :

إن يوم ١٥ مايو ١٩٤٨ يمسد
تاريخياً يوم اغتصاب الحركة الصهيونية
المنصرية الاستعمارية لفلسطين . . وإزاء
هذا « اليوم » يمكن استخدام عبارتين
زمينيتين هما : « قبل » هذا اليوم ،
و « بعد » هذا اليوم . إذ أنه بين هاتين
المبارتين يمكن اكتشاف الموقف السارترى
اللامتكامل وتحديد ، بل وتحديد موقف
كثير من المثقفين الأوروبيين من إحدى
قضايا العصر : القضية الفلسطينية .

وهنا يمكن القول بأنه « قبل » ١٥
مايو ١٩٤٨ كانت هناك قضية يطلق
عليها اسم : القضية اليهودية ، أما « بعد »
هذا اليوم فقد أصبحت هناك قضية قائمة
هي القضية الفلسطينية . وهنا يمكن القول
بأن سارتر وقف عند حدود القضية
اليهودية كما طرحها ظروف أوروبا الدينية
والسياسية ، ولم يتجاوز موقفه إلى
حدود القضية الفلسطينية كما طرحها
الحركة الصهيونية والامبريالية الغربية .
ومن ثم كانت الرؤية السارترية
اللامتكاملة .

والسؤال الآن : كيف حدث هذا ؟

لقد انقلع سارتر ، ومعهم كثير من
المثقفين الأوروبيين ، بالقضية اليهودية
انفعالا إيجابياً . وخاصة عقب اضطهاد

النازية المتهمة لليهود . وقد عبر سارتر
عن هذا الانفعال بأن استنكر هذا
الاضطهاد .

ومن ثم ، فعندما برزت القضية
الفلسطينية بعد اغتصاب الحركة الصهيونية
الاستعمارية لفلسطين ، بادرت هذه
الحركة المنصرية إلى استنار هذا الانفعال
وتكثفه . فكان أن لفقت الأكاذيب
المنصرية لاستنار « عقدة الذنب » التي
كان يستشمرها المثقفون الأوروبيون ،
من جراء اضطهاد النازيين لليهود . ولقد
نجحت هذه الأكاذيب ، إلى حد ما ، في
الحيلولة دون إدراك المثقفين الأوروبيين
حقيقة الأبعاد الموضوعية للقضية
الفلسطينية .

ومن أبرز الأمثلة على ذلك أنه عندما
يحاول العرب أن يدافعوا عن حق شرعي
مغتصب بالفعل على استرداد فلسطين . .
تبادر أجهزة الدعاية الصهيونية إلى تصوير
العرب على أنهم أعداء جدد للسامية ، مع
أن العرب ساميون . كما أن العرب ليس
بينهم وبين اليهود - كدين أو جنس -
أي نزاع أو خلاف . وإنما ينحصر النزاع
بين العرب وبين الحركة الصهيونية
المنصرية التي تتمثل في قاعدة العدوان
الاستعماري : إسرائيل .

وهنا لا بد من توضيح الاقتران
الطائلي بين أبعاد القضية اليهودية والقضية
الفلسطينية . إذ أن عدم وضوح الرؤية
بين القضيتين يعد المزلق الفكري الخطير
الذي يقع فيه كثير من المثقفين الأوروبيين
نظراً لافتقارهم إلى استيعاب الأبعاد
السياسية الحقيقية المختلفة للقضيتين .

ونبدأ ، ها هنا ، بتحديد جوهر
القضية اليهودية . وهي تتمثل أساساً في :
اضطهاد أوروبا المسيحية لليهود . ذلك
الاضطهاد الذي كشف سارتر عن مصدره
حين قال إن الأوروبيين المسيحيين يشون
وهم يدركون أن اليهود « قتلوا الإله الذي
يمثلونه » : أي صلبوا المسيح وقتلوه .
وهذا هو السبب الأساسي لاضطهاد أوروبا
اليهود . وقد ترتب على هذا أن أصبح
للجودى منبوذاً ومضطهداً في المجتمعات
الأوروبية . وقد بلغ هذا الاضطهاد ذروته
على أيدي النازيين الذين ذهبوا في

اضطهادهم لليهود إلى حد إبادةهم في معسكرات الاعتقال وغرف الغاز .

وقد أثقل هذا الاضطهاد النازي لليهود ضمير كثير من المثقفين الأوروبيين وعلى رأسهم جان بول سارتر الذي استنكر هذا الاضطهاد في عبارة عنيفة متنافية :

« ليس منا من ليس مذنباً ، بل مجرم . فالدم اليهودي الذي أراقه النازيون إنما يقع على رؤوسنا جميعاً » .

وكافت تلك العبارة الاستنكارية ضمن كتاب صغير خطير أصدره سارتر في عام ١٩٤٤ بعنوان : « علو السامية واليهودي » . وحدد سارتر في هذا الكتاب موقفه من القضية اليهودية بأن أعرب عن تعاطفه مع اليهود واستنكر اضطهادهم . وكان سارتر في ذلك الحين ، وبذلك الموقف ، إنما يعبر عن أحد المواقف الإنسانية . فلا ريب أن اضطهاد اليهود ، كدين أو جنس ، أمر يستحق أن ندينه بشدة ، وأن نستنكره بنف . . . على نحو ما نستنكر اضطهاد الإنسان الأفريقي في جنوب أفريقيا وروديسيا الجنوبية أو اضطهاد الإنسان الزنجي في أمريكا . . .

ولكن . . . لم تكدهم أربع سنوات على هذا الموقف السارترى حتى حدث شيء فظيع حقاً : وقع عنوان صهيوني استعماري لسرقة فلسطين وتوطين اليهود فيها ، وطرد مليون إنسان عربي من وطنهم .

وإزاء هذا الحدث التاريخي تغير « الموقف » تماماً . ومن ثم تغيرت أبعاد القضية اليهودية ، بل لم تعد هناك قضية يهودية بذلك المفهوم الذي عرض له سارتر في كتابه السالف : لقد انتفتت القضية اليهودية حين تحولت إلى حركة عرقية دينية متعصبة هي : الحركة الصهيونية .

وهنا نضع أيدينا على حقيقة هامة توضح الفرق الجوهرى بين القضية اليهودية « المتنفية » والقضية الفلسطينية « القائمة » . وتشكل هذه الحقيقة في أن الحركة الصهيونية عملت ، بمساعدة الامبريالية الغربية ، على حل اضطهاد اليهود بأن ارتكبت اضطهاداً عنصرياً

استعماريّاً قطعاً ضد عرب فلسطين ، إذ احتلت وطنهم ، وشردت مليون إنسان عربي .

وهذه حقيقة موضوعية في غاية الأهمية ، ويتميز اللاحاح على إرازها . . لماذا ؟ . . لأن من يتبنى له من المفكرين الأوروبيين إدراكها لا بد أن يخلص إلى إصدار حكم تاريخي إنساني عادل هو : إدانة الحركة الصهيونية ، وتأييد حق عرب فلسطين في العودة إلى وطنهم السليب .

ومن هنا بعد أن تولد توينبى المؤرخ البريطاني الكبير من أبرز الذين أدانوا الحركة الصهيونية اليهودية حين أدرك :

« إن الحركة الصهيونية قد جمعت بين جنيتها أسوأ ما في الحضارة الغربية : القومية العمياء والاستعمار ! فإن استيلاء الحركة الصهيونية على بيوت وأراضي وأملاك ٩٠٠ ألف عربي في فلسطين ، هم الآن لاجئون ، ليس أرق من الناحية الأخلاقية من أبشع الجرائم التي ارتكبت خلال الخمسة قرون الأخيرة بواسطة الفزاة والمستعمرين . وهذا هو حكمي الأخير على الحركة الصهيونية في فلسطين » .

بل إن أن تولد توينبى يفضح جريمة الحركة الصهيونية وتناقضاتها حين يقول : « إن اليهود من بين شعوب العالم لم أطول تاريخ في التعرض للاضطهاد ، وقيام اليهود بتحصيل طرف ثالث مسئولية الاضطهاد الذي لاقوه على يد الغرب يشكك المرء في الطبيعة الإنسانية كلها » . وعند هذا الحد ، إذا طرحنا مرة أخرى هذا السؤال الهام : « ما موقف سارتر من القضية الفلسطينية ؟ » فإذا تكون الإجابة ؟

قد تكون : عندما يدرك سارتر المفكر الإنساني التقدمي حقيقة الأبعاد الموضوعية للحركة الصهيونية العنصرية الاستعمارية . . فقد يكتب كتاباً تاريخياً يسميه : « عارنا في فلسطين » . . . وعندئذ تكتمل الرؤية السارترية في إحدى قضايا العصر . . .

محمد عيسى

جاء ريشات

وثقة الراهبة

جاء ريشات يخرج رواية «الراهبة»
للكاتب المفكر دوتيس ديدرو . . .
أنا كارينا نقوم ببطولة الفيلم السينمائي
بعد أن أدت نفس الدور على خشبة
المرح . . الرقابة الفرنسية تمنع الفيلم
عن هم دون اثنتا عشرة عاماً ،
وتسمح به «للكبار فقط» . . ايكون
بورج ، وزير الاستعلامات ، يمنع الفيلم
نهائياً . . أندريه مالرو ، وزير الثقافة ،
يسمح بمرضه الية واحدة فقط في مهرجان
كان . . المخرج يثور صمتاً . . رجال
السينما يثرون علناً من أجل كرامة الفن
وحرية التعبير ، وفي مقالتهم فيليب
دوبروكا وجون - لوك جودار بخطابه
المفتوح الشهير الذي يمتد به إلى وزير
الثقافة . . رجال الأدب يعترضون على
منع أفكار ديدرو وحرمانها من الانتشار
على المستوى الجماهيري ، ديدرو (١٧١٣ -
١٧٨٤) الذي كان ينشر أفكاره حتى
تحت نير الحكم المتيقن في أيامه ! الكل
يثور . . ثورة في الوسط الفني . . ثورة
في الوسط الأدبي . . ثورة في أجهزة
الإعلام . . ثورة في الحكومة . . ثورة
بين كل مثقفي فرنسا من أجل الإفراج
عن «الراهبة» !

فأما قصة - قصة «الراهبة» ؟

كانت «الراهبة» حلماً قديماً ظل
يراد الفنان جاك ريشات ويداعب خياله
الفني الخصب منذ سبع سنوات . . فيعد
أن انتهى من إخراج فيلم «باريس لنا»
الذي اشترك معه في إعداده جون جرويو ،
ولم يتكلف من المال قدر ما استنفد من
جهده وقدر ما نال من نجاح ، وبعد أن
قام بإعداد رواية ديدرو «الراهبة»
للشرح مع جرويو أيضاً ، ولم تمتد إليها
يد رقيب أو تطلو لإسقاطها أصوات
رجعية مفرضة ، فكراً صماً في إخراج
هذه الرواية نفسها للسينما . .

فالتاريخ الذي لا يخطئ ، وديدرو
الذي لا يتفق شجماً ريشات على الاقتناع
تماماً بتقديم صورة صادقة عن المجتمع
الفرنسي وقطاعه الديني بوجه خاص في
القرن الثامن عشر . . هذا من ناحية ،
ومن ناحية أخرى وجد ريشات أن تقديم
عمل تاريخي ، بمعنى تصوير عصر قاتل ،

من شأنه أن يكون مع العمل المعاصر ،
«باريس لنا» ، وجهي العملة في قته
السينمائي . .

وعندما علم جون - لوك جودار بهذا
المشروع الثوري تحمس له ووقف إلى
جوار ريشات يشجعه ويدفعه إلى الاهتمام
بالبده في تنفيذه . وقد ساعده مساعدة
حقيقية على تقديم العمل المسرحي ،
المستمد من الرواية أصلاً ، على مسرح
الاشيزيليزية عام ١٩٦٣ . غير أن
المسرحية ، التي نجحت فنياً ، حققت
فشلاً تجارياً كبيراً . . وفي العام الماضي
بدأ ريشات في إخراج الفيلم ، وفي نفس
العام انتهى من إخراجها .

اختصر ريشات النص الذي كتبه
ديدرو اختصاراً تطلبت طبيعة الفن
السينمائي ، ولكنه بالاشتراك مع جون
جرويو ، حرصاً حرصاً بالغاً على عدم
إضافة شيء إلى العمل الأدبي ، واحترام
وجهة نظر الكاتب ورؤيته الفنية . وقد
صور الفيلم شخصيات الرواية في لحظات
سقوطها تصورياً يبرزها أكثر ما يبرزها
على أنها شخصيات ضحية وليست
مستودعات للشر . . فهي مخلصة وصادقة
تدفع بها الأقدار إلى ما لم تكن ترغب فيه
أو ترعاه ، إلى ما كانت تخشاه وتحاول
الفرار منه . . هي ليست شريرة ولا تحب
أن تشجع على ارتكاب الخطيئة والخطأ
حتى رئيسة الدير التي دفعت بسوزان
سيمون إلى الهلاك . . كما خفف الفيلم
من حدة الحوار وعنف الكلمات المستخدمة
في الرواية ، خاصة ذلك الحوار الذي
يدور بين أبوسوزان وبين قس الاعتراف
وبيته وبين رئيس الأساقفة . .

فأما هي ، والحال كذلك ، دعوى
الاعتراض على عرض الفيلم ؟

لم يكن الاعتراض على عدم وفاء
الفيلم لقصة ديدرو ، ولا على عدم وفائه
للمجتمع القرن الثامن عشر كما صور
ديدرو . . لا على شيء من هذا أبداً فإن
ريشات من الفنانين الجادين ، وقد جاء
عمله جاداً هو الآخر . . جاء بصور ،
كما صور ديدرو ، فساد النظام الاجتماعي
والخطايا الأخلاقية الدينية ولم يصل إلى
درجة الهجوم على العقيدة المسيحية !



الممثلة الفرنسية أنا كاريتيا بطللة فيلم «الراهبة».

وحتى لجنة «الرقابة على المصنفات الفنية» التي من حقها منع الأفلام أو تحديد جمهور مذهبها أو إطلاقها بما لا يضر الدين أو الدولة أو الأخلاق ، والتي تتكون من مندوبى الوزارات الهامة ومتخصصى السينما وعلماء النفس والاجتماع وكبار أساتذة التربية ولغيف من أعضاء الجمعيات الأهلية . حتى هذه اللجنة وافقت بالاجماع على عرض فيلم «الراهبة» ولكن ايكون بورج ، وزير الاستعلامات ، هو الذى منع عرض الفيلم . وهذا من حقه شرعياً بحكم منصبه لا بحكم أى شئ آخر .

■ الذى دفع بورج إلى الانفراد بمثل هذا القرار الغريب الذى إن دل على شئ فلا يمكن أن يدل على حكمة أو بعد نظر أو عبقريّة فى التفرد بالرؤيا والإدراك . أغلب الظن أن الدافع شخصى والأسباب أحقاد . . ولا تفسير غير ذلك . . ووزير الثقافة لا يريد أن يخرج زميله وإن كان من حقه شرعياً ، بحكم منصبه وبحكم أنه فنان وأديب ، أن يلغى قراره قرار وزير الاستعلامات . . ثم

« فإذا وقفت رقابة فى وجه عمل مشرف (للسينما الفرنسية) وإذا حرمت أفكار كبار الأدباء من الانتشار (عن طريق الفن السابع) فإن حرية الفكر وكرامة المفكرين (فى فرنسا) لن ترد إلا بالإفراج عن سوزان سيمون أو راهبة ديدرو كما جعلها جاك ريفقات على الشاشة البيضاء » .

هذا بعض ما جاء فى البيان الذى وقعه كبار الأدباء والفنانين فى فرنسا وفى مقدمتهم : جيروم لندن - فرنسواز ساجان - جاك يلموندو - ريمون كينو - جايون بيكون - جاك بريشه - جاك لومارشون - مارميل أشار وجون لاك جودار .

حتى رجال الدين أنفسهم أعربوا عن استيائهم من قرار المنع وأعلنوا « أن مثل هذا القرار فى مثل هذه الحالة هو خدش للدين وليس حماية له على الإطلاق » . وقد صرح بهذا كل من الكاردينال فلتن ، ومرك أوريزون ، رئيس أحد الإدارات الكبرى ، والأب شارتييه الشهير .

نسمع في هذه الأيام أن مالرو قدم استقالته لسوء حاله الصحية ، كما يقول وهو الذي - منذ أشهر قليلة - كان يقوم بجولة حول العالم !

ترى هل « الراهبة » هي السبب في هذه الاستقالة المفاجئة التي عجل بها مالرو حتى لا يعرض شخصه ومنصبه « لطولة لسان » المثقفين في فرنسا والذي كان خطاب جودار نذيراً بثورتهم ؟

ترى هذا ؟ وماذا إذن ؟ !
نعود إلى إيفون بورج الذي قال ذات مرة : « إن أي رقابة على أي عمل فني أو أدبي هي شكلا وموضوعا رقابة على حرية الفكر والتعبير » . نعود إليه لنذكره بأن « الراهبة » رواية تعتبر الآن عملا كلاسيكيا ، ذلك أنها تدرس في المدارس للشبان والفتيات على السواء ، وقد صدرت منها طبعات عديدة أصبحت في متناول الجميع . ونذكره أيضاً بأن المسرحية المأخوذة من هذه الرواية نفسها عرضت ولم يصدر بشأنها قرار « منع » . وأن « قرار المنع » من شأنه أن يعطي الفيلم قيمة أكبر مما يستحقها ويذيع شهرة مخرجه ويزيد في حماسة الجمهور بشكل يزيد بالتالي من أرباح المنتج عند عرض الفيلم الذي لا بد وأن يفرج عنه ذات يوم . ولكن هل يصبر بورج على موقفه ؟ وهل يأمل في حرق الفيلم ، وحرق رواية ديديرو ، التي تعتبر من أعظم أعماله ، وحرق كل أدبه ، ومحو ذكره من الأذهان ؟

من الممكن أن يملك هذا كله ومن الممكن أن يعمل على تنفيذ هذا كله ولكن الذي لا يمكن أن يملكه أحد هو التاريخ . التاريخ الذي سيذكر ديديرو دائماً ، ودائماً سيذكر « الراهبة » وريقات وجودار وموقف بورج وقراره .

وفي لقاء مع جاك ريفات قال :
« لقد علمتني قراءة بريخت المحافظة على مآثورات أي عصر من العصور عند تناوله ، والاكتفاء بإبراز مشكلاته في بساطة بالغة وإلا فقد هذا العصر أو ذاك طابعه وتخلخلت موازين مشكلاته الحقيقية وبحثت طبيعتها وصبتها . لذلك لم أفكر أبداً في تمصير رواية « الراهبة » وأنا ، على كل حال ، ضد كل تمصير للأعمال الأدبية والفنية .

« وكان من أبرز اهتماماتنا ، عندما تناولنا رواية ديديرو تناولنا سينائياً ، هو عدم تغيير شيء وإن كنا قد عملنا على تحويل ذاتية ديديرو ، الغالبة على شخصيات الرواية ، إلى موضوعيتنا نحن . غيرنا فقط في نهاية الرواية ؛ فيها تستنجد سوزان سيمون . ولم تعجبني تلك النهاية ، لأنها غير متسقة مع حياة سوزان المتخططة : البوليس يطاردها ، تحيا وحيدة وفي عزلة ، تفتقر إلى المسال . . إذن ماذا يتبقى لها ؟ الدعارة ! لقد فكرت في هذا ، ذلك أنها تحولت إلى (شيء) وتلك هي مأساتها . . فالكل ينظرون إليها على أنها شيء ومحاولون شراء هذا الشيء . رئيسة الدبر الرقيقة ، والرئيسة التي تكرهها ، والرئيسة التي تحس نحوها بميول غريبة . . الجميع وهي لا تستطيع . . لا تستطيع أن ترتفع عن مستوى « المفعول به » إلى مستوى « الفاعل » حتى تجد نفسها وتصدر عن حريتها هي وكيانها الحقيقي لتحقيق ذاتها الكاملة . لذلك فكرت في أن أدفع بها إلى الانتحار ، كحل لكل هذه المتناقضات . تنتحر انتحاراً مادياً أو جسدياً وروحياً بعد أن ظلت تنتحر طوال حياتها انتحاراً معنوياً ونفسياً وأخلاقياً . وقد وجدت في هذا الانتحار « طوق نجاة » لضميرها الكاثوليكي المتيقظ أبداً .

« وهكذا جاءت النهاية « حية » ومؤثرة لتلخص فحوى فكرة ديديرو الفلسفية من وراء « الراهبة » التي كتبها عام ١٧٦٠ ولم تنشر إلا بعد وفاته بأثني عشر عاماً أي في عام ١٧٩٦ ، تلك الفكرة التي تقول « بالإرادة التي يحركها الإيمان » . أما « الفضيحة » التي تسبب فيها وزير الاستعلامات ووزير الثقافة بمنع عرض هذا الفيلم ، فقد أصبحت على كل لسان ، ولكن كثيراً من الناس ومن الذين اتخذوا قرار المنع أو وافقوا عليه لم يقرؤوا القصة كما كتبها ديديرو وبالأطبع لم يشاهدوا الفيلم كما صورناه . وهذا هو الغريب في حكاية « الراهبة » !

فتنحي العشري

جوناثان میلر والشجرة البصرية

توجز هنا تحقيقاً صحفياً نشرته
الصدائى تايمز فى عددها الأسبوعى ، مع
جوناثان ميلر ، الشاب الذى لم يجاوز
الثانية والثلاثين من عمره ، والذى جمع
حصيلته شتى من الخبرات ، فهو الطبيب
النفسانى وإخصائى الأمراض العصبية
والمخرج المسرحى والممثل الكوميدي
وكاتب السيناريو والنقاد ، فضلا عن
إخراجة تلفزيون .

س : هل تعتقد أن ثمة ثورة قد اجتاحت
الإنجلترا ، بالنظر إلى ما يلاحظ من
انتشار بدعة الخنافس على أوسع
نطاق ؟

ج : كم هو يسر عليك أن توم الناس
بوجود ثورة إذا توافرت لديك
إمكانات التصوير والتعبير .

س : هل لاحظت بعد عودتكم من أمريكا
وجود أية تطورات خاصة ؟

ج : إلى نحو أربع أو خمس سنوات
مضت ، كان الإنجليز يفتخرون
إلى التفوق البصرى كلية . وعلى
حين قبالة ألفيناهم يهرعون إلى كل
ما هو فائق وجميل .

س : هل تعتقد أن الصراع بين الطبقات
تحول إلى صراع بين الأعمار أى
بين الشيوخ والشباب ؟

ج : ما من شك فى أن بين الفئتين شد
وجذب ، ولكن خطرهما ليس
بالدرجة التى تصورها الصحف عامة
وهى التى تفيض عادة على حملات
من هذا القبيل . نثل هذه الفوارق
عرفها التاريخ على مر عصوره ،
حتى يمكن القول مثلا أن «الطفولة»
تم اكتشافها فى القرن الثامن عشر ،
كما أكد أجزم بأن «المراهقة»
أكتشفت إبان القرن العشرين . فلم
تكن هذه السن بالذات تشغل
الأذهان كثيراً من قبل . أما اليوم
فقد هب الجميع إلى احتضان هذا
الوهم فانقلب حقيقة حتى أصبح
للمراهقين حضارة قائمة بذاتها ،
لها قواعدها وسننها الخلقية الخاصة .

وهم فى جراتهم وجمال خلقهم على
وجه الموم يثيرون غرابة ، بل
حقه الجيل الذى ولد قبل قيام الحرب

على حين أن بعض هؤلاء يستمدون
من المراهقين طاقات روحية كبيرة
س : لعل مرجع ذلك فى الغالب إلى الثورة
البصرية ؟

ج : هذا صحيح بدرجة ما . ولكن
اعتقادى أن شدة وعينا بالقيم المرئية
التي اكتسبناها فى الآونة الأخيرة
كما يتضح من تلوّنا للخط والصورة
والأشرطة السينمائية وما إليها ، قد
أصرت بقم أخرى . وأخشى
ما أخشاه أن تضيق بعض القيم
الأدبية الدقيقة فى خضم الصورة
المزدانة المنمقة . ففي وسع المرء أن
يمحو كل أثر للأخلاقيات وآداب
السلوك ، بأن يبرز مادته إبرازاً
فاتناً رائماً يخلب الأبواب ويستلب
العقول .

س : هل تشعر بأن الاستفراق فى الاهتمام
بالتصميم الداخلى والرسم يتم عن
شعور بالضيق بمظهر الحياة فى
مدننا ؟

ج : ليس ذلك ، فى ظنى ، لإعراق عن
الضيق على أى نحو ، بل هو احتفال
مؤكد بهذه الحياة . فنحن نستمع
بطبيعتنا بالفن الزخرفى ، ومن بين
الموضوعات الثابتة لهذا الفن تكرار
بعض الأشكال البسيطة فى انتظام
واتساق . وفى القديم ، كانت هذه
الأنماط المتكررة تستمد من الطبيعة
والطبيعة مليئة بالأشكال المتكررة ،
حتى ألفينا الفنان الزخرفى على مر
العصور يلجأ إلى عناقيد الأوراق
والسابل ليؤلف منها زخارف
متنوعة يملأ بها قاعات معابده
وكاتدرائياته ، ولم يكن مرد ذلك
إلى شيء سوى قرب هذه الأشياء من
متناوله . فقد كانت الطبيعة تكتنف
المدينة وتحيط بها تماماً . ولكننا
اليوم معشر سكان المدن قد باعدنا
بيننا وبين الطبيعة كلية حتى نسينا
ما كان من أمر أوراق الشجر
والنبات . أما النماذج الصالحة للتكرار
فى الفن الزخرفى فى الوقت الحاضر
فهى تلك التى تظهر فى فن الطباعة
الذى ران بآليته على كل قدراتنا

على الخلق والابتكار . فألفينا الفنان في العصر الحديث وكأنه قد بات يأنف أن يضرب بفرشاته على صفحة اللوحة « تاركاً الميدان فسيحاً أمام كل الحيل الآلية في التلوين والصباغة . ولم نعد نلمس شخصيته أو نحس بوجوده في فنتا الزخرفي . ثم إنه قد بدأ يتحاشى ، فيما يبدو تصوير الإنسان . فقد خلا الفن من صورة الإنسان ، مثلاً تخلو سفن الفضاء من الآسمين .

س : هل تعتبر من وجوه النقد لفن الرسم المعاصر أن الجانب الأكبر منه ينحى منحى زخرفياً كما يبدو في زخارف المنسوجات ، أو لكونه مستخدماً في التلفزيون وفي الاعلان ونحو ذلك ؟

ج : هذا ما لا أراه على الإطلاق . فاستخدامه في هذه المجالات إنما يقوم دليلاً على أنه ينتسب حق الانتماء إلى الفن الزخرفي الأصيل وتقاليد . وليس هناك مدعاة لانتقاده ما دمتنا تأخذ على علاقته ولا نتجاوز حدود النظر إليه باعتباره فنّاً زخرفياً محدود الناية والهدف . ولكن الفن لا يقوم على الحفاظ الزخرفي وحده ، فهو بذلك يحرم من الجانب الأخلاقي الإنساني . ثم إنه ليس من شيء أدعى إلى أن يضاف على الفنون جميعاً ما يرجى لها من قيمة وخطر أو يكتب لها البقاء والخلود أكثر من اهتمامها بمجريات حياة البشر . فإن هي قصرت عن الاهتمام بشئون الإنسان ، فلن يزيد خطبها عن إطار من انطواء ، لا يحس غير أطراف حياتنا .

س : هل تركت وسائل الاتصال الجماهيرية مثل التصوير والتلفزيون ونحو ذلك ، أثراً بارزاً في تفكيرنا ؟

ج : يبدو في أننا لا نزال نمر بمرحلة حادة من الانتقال ، تدين فيها بالسيادة لفن الطباعة . فإن وسائل الاتصال الجماهيرية الحديثة ما فتئت تقابل بكثير من الزرابة بدافع من الشموه بأن « الحقيقة » لا تزال

وهينة الكلمة المطبوعة . فلا زال الاعتقاد سائداً بأن المعلومات المستمدة من الكتب المطبوعة إنما هي أرق وأسمى ، من حيث المبدأ ، من كل ما يمكن أن يحصله المرء من معارف عن طريق التلفزيون . ولكنى على اعتقاد من أن ثمة دلائل واضحة على أن التلفزيون قد أصبح وسيلة محلية للتعبير ، له في طلب الحقيقة ، قيمة ووسائله الخاصة . وإننا نرى أن طرائق الحياة العامة تتمرّ بها تغيرات جذرية من جراء ما استحدثت من وسائل الاتصال . ومن خطئ الرأي الاعتقاد بسطحية هذه التطورات ، فالحق أنها تضرب بجذورها إلى أعماق بعيدة في المجتمع ، بل إن التغير قد شمل بناء المجتمع كله . وثمة رأى للكاتب مارشال مالكوهان الذي يجري قلمه بشئ الآراء الثورية والانفعالات البركانية ، وهو رأى أدبى وأمرئى به ، وهو أننا إذا تفحصنا الجهاز العصبي للإنسان عارياً من كل شيء لوجدنا أن هناك عدداً من القنوات أو الطرق البسيطة التي تدخل بها المعلومات أو المعارف إلى عوالمنا الصغيرة ، وأن طبيعة المعلومة الواحدة تتغير من حيث الشكل والمضمون حسب السواء بتغير القناة التي تبث فيها ، فالمعلومات التي تصل إلى المرء عن طريق الأذن تختلف فيما يبدو عن تلك التي تأتيه عن طريق العين . ومن ثم ينبغي علينا أن نوجه عناية كبيرة إلى الطبيعة التفصيلية لكل مجال من مجالات الاتصال ، ولا غرو ، فالتلفاز والراديو والتلفزيون والتصوير الضوئي إن هي إلا امتدادات لجهازنا العصبي ، مثلاً تعد العصا التي نعتمد عليها في السير أو العجلات في سيارتنا امتداداً لجهازنا الحركي . وهكذا نرى أن معظم الخلاف الدائر حول وسائل الاتصال الحديثة ، قاصر على البرامج ذاتها من حيث إنها تمنحى منحى



ج . ميلر

الغضب أو التفاحة الفظة المظلمة وما إلى ذلك من المثالب والعيوب .

س : هل لك اهتمام خاص بالتلفزيون ؟

ج : في بداية كل مجال جديد للاتصال يعانى الناس كثيراً من أصوله المستحدثة فبالرغم من أننا لسنا حديثي العهد بالشريط السينمائي إلا أن خمسا وعشرين سنة قد مضت قبل أن ندرك مدى ما عليه هذه الوسيلة من ثراء وغنى . فقد اتخذ الشريط السينمائي ردها مؤيلا من الزمن . وسيلة لتسجيل مواقف أشبه ما تكون بالمواقف التي تجري فوق خشبة المسرح . أى أنه كان وسيلة فحسب لتجربة التجربة المسرحية وحفظها . ولكننا قد أصبحنا ندرك الآن مدى ما يغلوي عليه الشريط السينمائي من إمكانيات كبرى . وكان معيننا على هذا الإدراك هو التلفزيون . فلقد بين لنا التلفزيون كيف نقيس من الشريط السينمائي بطريقة لم تكن تحضر لنا على بال من قبل .

س : وسائل الاتصال الحديثة تحم السينمائي والمغفلة في حملات الدعاية . فهل أضر ذلك بالفنان الذى لا يعزى الطابع السائد لمصر أو بمعنى آخر ، الفنان المغفور ؟

ج : انغمور يضار على الدوام على هذا الوجه أو ذاك . وإن ذلك يبدو على أوضح صورة له في الوقت الحاضر حيث تفتى الشهرة على أصحابها بالمجد والجاه العريض . دون أن يكون لهم شفع إلبا من عبقرية فذة أو تفرد ظاهر . فسيل الشهرة سهل ميسور . فغالما استطاع المرء أن يدفع غيره للسبق إلى ميكروفون الإذاعة أو التلفزيون فله أن يفتن إلى أن صوته قد سمع وأن صيته قد طار في طول البلاد وعرضها ، دون أن يبذل في ذلك كبير عناء . غير أن هذا الازدحام الذى يصيب البعيدين عن دائرة الضوء والمغمورين من الفنانين ، يكفل للمجتمع على الدوام ذخراً لا ينضب معيته من المواهب

الأصيلة الكامنة . بيد أنه سيتحتم على هؤلاء يوماً ما أن يخوضوا التجربة ليغمحوا لأنفسهم مكاناً في هذا المجتمع .

س : هل تعتقد أن انصراف الاهتمام عن المسرح قد عاد عليه بالضرر ؟

ج : في رأي أن المسرح لزخرج إلى نقطة تكاد تقرب من المركز . إذ إنه يتفرد عن سائر الفنون بكونه قادراً على الاستشعار بجميع حواس . والتوقع أنى إنما يستهوي كل ما هو معطى متكلف في المسرح . ولا أمل إطلاقاً لتثيل الواقع على خشبته . أحب تناقض بين اللون والسحر وتبدل الجانبين لشخصيتهما والأقنعة والمهرجانات والأموات الصاخبة والأحداث الحارقة وصور القسوة والعنف . وهذا هو المحور الذى يدور حوله ما يسمى « المسرح العنيف » . ولا يحذر من أن تسحب هذا المفهوم على الوحشية والبهيمية بوجه عام .

س : ترى أين يقف إدوارد آيبي مؤلف مسرحية « من يخاف فرجيليا وواف ؟ » من مسرح العنف ؟

ج : قرأت مقالا لجورج أورويل حول سلفادور دالى ، يقول فيه إن في وسع الكاتب القليل الحظ من الموهبة أن يجتذب كميلاً من الانتظار نحوه إن هو لجأ إلى تصوير الشرور والمبازل . ويعد دالى من ذلك الفريق من الانتحاب ذوى الخيال المحدود . الذين يستلغنون النظر إلى ما يكتبون بمجالهم لموضوعات بالغة الغرابة والشذوذ والسقم أيضاً . وفى اعتقادى أن أليسي يدخل في عداد هؤلاء . وتانى وليامز إنما يجرى على هذا النهج أيضاً . وإنتاجه الحزيل كثير . وأبرز ما يميز اسبورن عن هؤلاء أنه لا يلجأ إلى السقيم الشاذ من الموضوعات كما يفعلون ابتغاء التأثير في الناس على النحو الذى يريد . فلا يدانيه أحد في مقدرة على خلق جو من التشاؤم المتصل الدائم وإحساس بالمعدم





لقاء كل شهر

المطلق ، الأمر الذي يخول لنا أن
نسمى مسرحه بمسرح الخط .

س : ساد الاعتقاد بأن وسائل الاتصال
الحديثة قد خلقت مجتمعا مفرط
الإباحية ؛ أدنى إلى الصفع عن كل
أثم ومعصية . فإذا ترون في ذلك ؟

ج : لا شك في أن هذا القول يبسط
الفكرة تبسيطاً مغللاً . فلا يندو أمر
الإذاعات الصوتية والمرئية ووسائل
الاتصال الأخرى أنها تذيب بعض
الأفكار التي يمكن أن تتقبلها جمهرة
الناس - في أشكال فجأة بعض
الشيء - والتي يقول بها علم النفس
والاجتماع الحديث . وليس معنى
ذلك أن مثل هذين المبحثين يدعوان
هل أي نحو إلى الإباحية ، وهو
ما أرادت الصحافة إبرازه وتهويل
من شأنه . فإن مجرد البحث عن علل
الجريمة وأسبابها مثلاً ، يوحى بأننا
نطمس الصفع عن الجرمين الظروف
التي أحاطتهم وقت ارتكابهم لجرائمهم
والتي عادة ما تكون خارجة عن
إرادتهم . فالبحث عن العلل
والأسباب يفضي دون شك إلى نبذ
فكرة القوم أو القصاص . والخطر
الكامن وراء هذه النظرة التحليلية
إلى بواعث الجريمة ، بل وبواعث
السلوك الإنساني على اختلاف
صوره وأشكاله ، هو القضاء على
مفهوم المسؤولية بأوسع معانيها .
وقد بدا مؤخراً أن ضرب وسائل
الاتصال الحديثة على هذا الوتر دوماً
إنما يهدد المجتمع بداء اللامبالاة بالقيم
الخلقية والإباحية الكاملة .

س : هل ترى أن مشاهد التلفزيون يحس
بالخط إذ يبصر في إطاره عالمًا مغرماً
غريباً عنه ؟

ج : قصة ذلك تعود إلى زمن طويل مضى
ولدينا في ذلك نموذج كلاسيكي فريد
يتمثل في شخصية جوليان سوريل
الذي لا يتورع عن استغلال الكنيسة
والجنسية في سبيل بلوغ عالم راود
خياله طويلاً يتألف من ذوى الوجوه
النضرة والأيدى الناعمة والجاء
للغريض . فانه لم ير باريس قط ،
بل سمع عنها ، فأصبحت لديه غاية

سحرية غامضة ينبئ عليه ألا يألو
جهداً في سبيل تيلها . وهذا هو
حال الإنسان دائماً ؛ رغبة ملحة
في أن يتحرر من ربكة العمل وأن
يجد الاشباع الجذبي بكل صورة
وألوانه المترفة . وقصارى ما طرأ
من تغيير على حاله هذه ، هو أن
الصورة الاعلانية عن هذه المتع
والغايات أصبحت لا تقيب عن
ناظره ، بما بات يؤكد في الوقت
الحاضر من وسائل إعلامية إعلانية
شقي ، حتى أصبح لدينا ملايين
الناس من أشباه سوريل الوصولي
الحالم ، وملايين أخرى من
المفجوعين في تطلعاتهم الواهمة .

س : هل معنى ذلك أن فكرة النجاح
لم تتبدل قط أو تتغير وسط هذا
الغضم المضطرب والبحر العجاج ؟

ج : أجل ، وكل ما حدث هو أن
الطموح دخل بدوره مجال التصنيع ،
وانتشرت صور المصنعة انتشاراً
رهيباً بين الجماهير ، والحق أن وهم
النجاح هو كل ما نصيبه منه حين
يقر في نفوسنا أننا بلغناه . فالنجاح
لا يعدو كونه مجرد انعكاس
لصورتنا ونحن بمرص الاشتهار
به . وهالك قصة اليهودي رجل
الأعمال الذي استطاع أن « يصل »
في النهاية ، وابتاع لنفسه سيارة
رولز رويس فخمة مهيولة . وأبصره
صديق له عند مفترق الطرق ،
قابلاً في اكتئاب ومؤخرة سيارته ،
مخاطباً بمدد من التوسائد والفتيات
الحسان ، فبادره بقوله : كيف
أراك في هذا الضنك ، وقد بلغت
مأربك وحققك مرادك واقتنيت
رولز رويس ؟ . فلم يزد الرجل
عن أن سحب زجاج نافذته قائلاً :
« صحيح ما تقول ولكني لا أستطيع
أن أرى صورتي فيها » .

رمزي جورجس

ديفيد روبرتس

الوجودية والعقيدة الدينية

المؤلف بين هذين الفريقين الفيلسوف كارل ياسبرز لأنه - في رأيه - ليس بملحد ، وأيضاً ليس بمؤمن على طريقة الفريق الأول . ويضعنا هذا الكتاب أمام مبدأ أعتقد أنه هام : ذلك أن القيمة الحقيقية للوجودية بفرعها أنها تدفعنا إلى تحديد موقفنا من الله بوضوح تام ، وتضبط علينا ملحة لكي نتخذ بالنسبة لوجود الله موقفاً محدداً بين المؤمنين أو المنكرين . وأروع ما في الوجودية هو النتائج التي تفودنا إليها ، فهي تنهني دائماً إلى تدعيم الثقة في الديانة المسيحية وبالتالي في الله . ومن هنا فثمة بعض الخير في انتهاء بعض فروع الوجودية إلى الإلحاد فإن هذا « السعي » إلى الإلحاد وليد شرعي لأزمة إنسان اليوم ، ومن ثم تمنحنا هذه الظاهرة فرصة للكشف عن أسرار أزمته الروحية ، أو كما يقول : عل المسيحيين السعي إلى اكتشاف الأسباب الحقيقية وراء الإلحاد المميز لكثير من مفكري العصر .

والكتاب كما قلت دراسة بانورامية جامعة لكل جوانب الفلسفات الوجودية وإن حرص صاحبها في وهي على استقطاب كل الجوانب والتفاصيل عن المسألة الدينية . ولهذا حرص على تحديد الخصائص الرئيسية للوجودية ، مؤكداً الاتصال الوثيق بين هذه الخصائص وبين التفكير الديني الوجودي . فالوجودية - أولاً - ضد كل الفلسفات العقلية المفرطة في تصوراتها المثالية . والوجودية - ثانياً - ترفض اعتبار الإنسان آلة أو وسيلة أو شيئاً بين الأشياء . ولهذا السبب تخاصم النزعات الآلية ، والفلسفات الطليمية ، والقيود الاجتماعية . والوجودية - ثالثاً - تحترم كل ما هو ذاتي خاص وتفضله على كل ما هو موضوعي عام . وهي - رابعاً - تهتم بأعماق الإنسان وبوجوده الداخلي وما يحدث فيه من

يعد ديفيد روبرتس من أول الذين اهتموا بالوجودية في أمريكا وتولوا ترويجها هناك . ويعد كتابه « الوجودية والعقيدة الدينية » واحداً من الكتب القليلة التي تناقش في صراحة وعمق علاقة هذه الفلسفة بالدين . والمؤلف كان قبل وفاته أستاذاً لفلسفة الدين بالجمع اللاهوتي في نيويورك ، والكتاب كان مجموعة من « المسودات » لم تتكل صورتها النهائية بسبب وفاة صاحبها سنة ١٩٥٥ . ولذلك تولى صديقه الأستاذ روبر هازلتون تحريرها وتحقيقها لتصدر مرتين الأولى سنة ١٩٥٧ والثانية سنة ١٩٥٩ . والكتاب في مجموعته دراسة ضافية بانورامية لستة من كبار الوجوديين : الفرنسي باسكال (١٦٢٣ - ١٦٦٢) ، والدانتمركي كيركجور (١٨١٣ - ١٨٥٥) ، والألماني هيدجر (١٨٨٩) ، والفرنسي سارتر (١٩٠٥) ، والألماني ياسبرز (١٨٨٣) ، ثم الفرنسي مارسيل (١٨٨٩) . ولقد حدد الكاتب الخطة العامة لبحثه في السؤال : ما الوجودية ، ولماذا ينبغي اهتمام المسيحيين بها ؟ وهو يجيب في كلمات مركزة : أن الوجودية في بدايتها تعطي من أنماط التفكير المسيحي المتحرر المنطلق نسبياً ، بل هي الفلسفة التي تؤرخ للصراع بين التفكير المسيحي المعاصر وبين ما يمكن تسميته بالنزعات الدنيوية المصاحبة للحضارة التكنولوجية . وهو يقسم الوجوديين إلى شعبتين : الشعبة المؤمنة ، وتضم الروس الأرثوذكسي « نيكولاى بيردياييف » ، واليهودي الإسرائيلي « مارتن بوبر » ، والكاثوليكي التابع للكنيسة الرومانية « جبريل مارسيل » . وعند أنصار هذه الشعبة أن الفلسفة الوجودية هي خير تعبير عن العقيدة الدينية والإيمان . والشعبة الملحدة ، وتضم هيدجر ، وسارتر . ثم يضع

صراعات . وهي - خامساً - تمنى أهمية خاصة لفكرة الحرية ، فالحرية هي سبيل الإنسان لكي يرى ويأمل قدر من الثقة كل الأهداف التي يود أن يحققها وكيف يحققها .

ويتمتع ديفيد روبرتس بأسلوب مدرسي دقيق يصعب على غير المختص متابعته من جزئيات التيارات الوجودية إلى موقف كل فيلسوف من قضية الإيمان فيها هو باسكال (خارج حدود الفلسفة المعاصرة) يكتشف في لحظات مرهبة المريعة « محدوديته » وعدم قدرته على أن يصل إلى الله بسببها . ومن ثم يوسع من « حدوده وأبعاده » ، ليهب نفسه لأكثر عدد من الناس من طريق الخدمات الاجتماعية ويصل باسكال من حياة هذا شأنها إلى فكرة تبعده عن أنصاره من جماعة الجزويت ، وتبعده أيضاً عن خصومه الأصقاء من جماعة بورت رويال ، وهي : أن الإخلاص للكتاب المقدس لا يمنع من معارضة المراء له ، فالإيمان فوق مستوى العقل وليس بضده ، وهو يفترض سلفاً الحرية . . . والإيمان وبكل هذه الشروط قد تجسد في يسوع المسيح . وها هو كيركجور (خارج حدود الفلسفة المعاصرة أيضاً) يسير إلى الإيمان على طريق طويل من الألم والمذاب والتجارب النفسية القائمة . ومن خلال هذه المعاناة التي تقترب من (الخلل العقلي) يتصل المراء بالله ، وصولاً لا يستلزم أي برهنة خارجية ، أو تأييداً موضوعياً ، ذلك : أن سبيل إدراك كيركجور لله هو كيركجور نفسه . وهذا هو الإيمان من طريقة المفارقة ، أي قبول معجزة هبوط المسيح إلى الأرض ، قبولاً صامتاً حزيناً . وها هو يسبرز يبحث عن الله في كل ما حوله ، يبحث عنه في الشجرة أو في راموز الملو ، أي في هذه الأشياء العديدة التي تحيط بنا وتعامل معها . كل ما حولنا « شجرة سري » إذا ما نجحنا في حل رموزها توصلنا إلى الله أو الملو (يلاحظ أن كلمة الله لا تذكر في فلسفة يسبرز) . وبسبب هذا الجهد العقلي الذي يبذله المراء لكي يكتشف ما هو كامن خلف هذه الشجرة يسمى إيمان يسبرز بـ « الإيمان العقلي » أو « الفلسفي » . وها هو مارسل يجعل من التزامه الكامل بالإنسان ومشاكله



هو سبيل الإيمان ، فالإيمان عنده يتحقق خلال « ممارسة » المراء لوجوده عن طريق العمل والتعامل . وانه متصل بحياة كل فرد منا ، ومن ثم يقترب بنا العمل الإنساني المخلص كثيراً من الله . وها هو هيدجر يعيد صرخة نيتشه القديمة « مات الرب » ، ويفعل ما فعله مواطنه الشاعر هيدلر « البحث عن الرب الغائب » . وبين غياب الرب وموته يصل إلى نتيجة : موضوع الفلسفة هو الوجود ، وموضوع اللاهوت هو اللاهوت ، ومن ثم لا محل للتساؤل عن « رب » وعن نظام الكون ، والحقيقة أن ثمة صعوبة في تحديد موقف هيدجر بوضوح من مسألة الإيمان ، وهو نفسه لم يشأ حسم هذه المسألة بطريقة قاطعة . وكثيراً ما ردد عبارة هيدلر « ما أقرب الإنسان إلى الله ، وما أصعب الوصول إليه » . وهكذا يتخذ موقف هيدجر شكلاً غير محدد تماماً ، مع ميل طفيف إلى الإنكار ، ولهذا السبب هذه الباحثة في التيار الإلخادي . وها هو سارتر لا يخفى إنكاره لوجود الرب ليصبح أشهر ملحد في الفلسفة المعاصرة ، يعطي الإنسان بفضل الحرية كل ما يعطي للرب ، فالإنسان هو صانع نفسه . وهذا (السارتر) الذي يحاول أن يصنع نفسه بعيداً عن الله يذكرنا بياس كيركجور حين يحاول اكتشاف ذاته منفصلاً عن الرب ، فمعد سارتر الإنسان حر حرية كاملة ، ملتصق بظروف محددة وضيقة تماماً ، يتصرف في إطار هذه الظروف كيف شاء ، وبغير أن يعلق أي فعل من أفعاله على قوى ميتافيزيقية .

ورغم معرفة المؤلف بتاريخ الأديان عموماً والمسيحية خصوصاً ، فقد حرص على معالجة موضوعه في « حياد » كامل . وهذا الحياد الكامل قدم المؤمنين منهم والملحدين ، تقديماً علمياً أميناً خالياً من الموقف الذاتي أو التعاطف الشخصي . ولذلك لم يحاول دفع القارئ إلى استحسان تيار الوجودية المؤمنة ، وإستقبح تيار الوجودية الملحدة ، بل تركه يحاول أن يحدد مكانه منها بوضوح واقتناع ، تماماً كما حدد كل فيلسوف وجودي بوضوح موقفه من أخطر القضايا . قضية الإيمان عبد الحميد فرحات



عمر النجدي

بين الحفر والنصوير

والواقع أن عمر النجدي فاجأنا بالقامة معرضه المتعجل في الشهر الماضي . . المهم أن المعرض يحوى قسمين . . قدم به لوحات صغيرة الحجم من الحفر على الزنك . . والقسم الآخر للتصوير وبه لوحات ذات مساحات كبيرة إلا أنها قليلة العدد . .

وهناك «ثيمة» مضطردة تبرز على الدوام في موضوعات النجدي هي «ثيمة» العازف الشاعر على آلة الهارب الرقيقة الخافتة . . وهو راكع ممثل في جبين الزمن . . ولكن النجدي إذا كان قد نجح في أن يوحى لنا بالبعد الزمني الذي يفصل بيننا وبين هذا العازف الحالم عن طريق سمة التشويه الملموسة في سطح اللوحة . . والألوان الباهتة . . إلا أنه لم يصف هذا العازف أي معنى جديد . . ولم يطرح الأشكال طرحاً يعمق به فلسفة عصر قديم عاش فيه هذا العازف . . أو حتى فلسفة

أناحت لنا أعمال عمر النجدي استشرسية التي عرضها في معارض سابقة الفرصة كاملة لتعبير الفنان أصيلاً ينسج بخديقه والعمق الإنساني . . ففي أواخر الخمسينيات كانت لوحاته تغلب عليها سيماء المعاناة النشوية مدموغة بهذا الاستعذاب المألوف للمصرية . . بحيث كان عمر النجدي في الحقيقة يبدو فناناً ذا نوعية فنية متميزة . . كان النجدي في ذلك الوقت يتفرد بتلك البصيرة التشكيلية التي غالباً ما كانت تتعادل مع نزعة طفولية مثيرة ومتعلبة . . وكان اللون في ذاته محملاً بمعنى مستقل وعائص . . كان يرسم الجمل كالأنفك . . والبيت والويد متلاقين ، وعازف الهارب المألوف لدى الفنان الذي يحاول في معرضه الذي أقيم في الشهر الماضي أن يعيد إلى روحه تلك النزعة الحيوية الدافقة التي كانت تغلب على أعماله في أواخر الخمسينيات .

وحضارة عصر معاصر عاش فيه الفنان ذاته . . فهو مجرد عازف أترى الهارب لم يتخلف عنه إلا بعض العلامات الرئيسية المميزة . . .

وليس عازف الهارب هو المضمون الوحيد في أعمال النجدي الحالية فهناك عازف الكنتجة وعازقة الرق . . وهناك أيضاً عروسة المولد الشعبية . . لكن النجدي هنا أفقدها حيويتها وقيمتها ومفهومها الشعبي باستعماله تلك الألوان الباهتة السلية . . لقد أصبحت العروسة الحية ذات الألوان الزاهية الصريحة والتي توحى بمفاهيم وتراث شعبي أصيل أصبحت مجرد أثر خامض باهت لعروسة هي في الحقيقة ميتة . . عروسة يصعب علينا الإحساس بها فضلاً عن فهمها ، عل أنه إذا كانت تلك الألوان الباهتة المتربة التي توحى بالقدم وبالنموس قد أخفقت في « العروسة » إلا أنها في أعماله الأخرى أصبحت صفة مميزة سواء في الحفر أو في التصوير - فالألوان البني والأصفر والأحمر الباهت جعلت اللوحات تبدو كما لو كان قد القى عليها بفضالة رقيقة داكنة اللون خلعت عليها قدماً وعتقاً وبدت متربة وغير نقية . . والنجدي بذلك لا يعبر عن فلسفة عصر قديم كالعصر الفرعوني بواسطة مضمون فلسفي وتشكيلي معين ، ولكنه فقط يقدم لونا حمله بعبء موهلاً في القدم وشخصيات عادية لا تحمل أكثر من كونها حلية . .

فإذا ما انتقلنا إلى الجزئيات وأخذنا كل لوحة على حدة . . وجدنا أنفسنا في قسم التصوير مشهودين إلى لوحة مستطيلة لرجل يعزف لامرأة . . في هذه اللوحة تدخلت المستطيلات والمربعات غير المتساوية لخلفية الصورة في تكوين المرأة والرجل ، بحيث تمازجت تماماً الخلفية مع الأمامية . . وتلاشت أو ضحفت المعالم الأساسية للمنى الموحى والتي يعبر عنها المضمون الرومانسي . . .

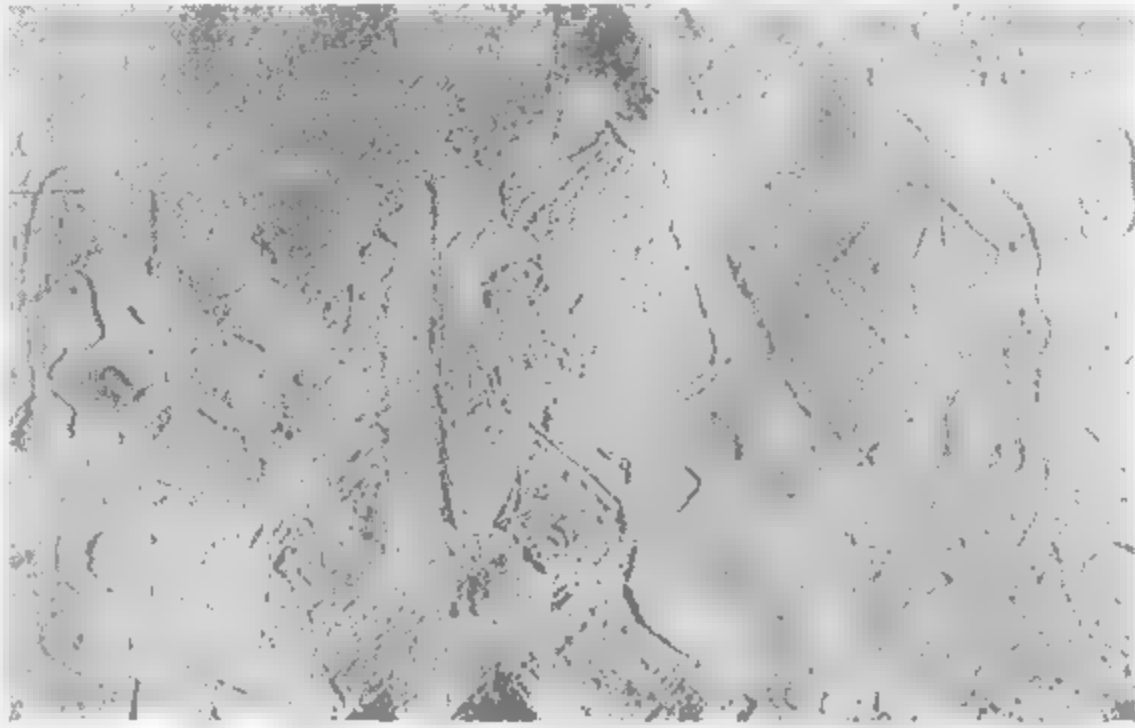
فالشخص في اللوحة مندمج في العزف على

آلته . . والفتاة مشدودة بالأنغام ، لكنهما مع ذلك تعطى لمتلقي شعوراً حاداً بأنها مقيدة . . وبدت الخدشات المخفورة في أرضية اللوحة عنيقة وقاسية بحيث ظهرت تلك الآلة الحادة المستخدمة في تكوين الخدشات وكأنها قد نهدت في جسد العازف أو الحبيبة الحاملة . . فإذا ما تأملنا اللون صفح عيوننا اللون الأزرق الزايع المعاني .

المتناغم في سطوح برتقالية وصفراء . . وفي لوحة أخرى . . وضع في أماميتها بورترية رئيسي . . وبالإمكان التعرف على شخصيات أخرى . . إلا أن المهم في ذلك كله هو أسلوب التناول الذي عالج به النجدي الشكل المشخص . . فقد بدا وكأنه يقيم بناء معمارياً . . ثمة شخصيات صغيرة أخرى تندمج وتتمازج مع الكل . . هذا المشخص الكبير الحجم . . ووضع تماماً النسيج التكنيكي الدقيق للحفر الذي أحياناً ما يجر النجدي إلى السقوط في المبالغة الحرفية . . وإذا كان الشكل هنا يبدو راسخاً . . إلا أن الرماديات ذات التحديد الأسود كانت ذات قوة ديناميكية متفاعلة مع الأرضية البرتقالية والصفراء ، والتنفيمات المتزاوجة للبيات والأسود .

ويبدو تأثر النجدي بالفن الفرعوني في لوحة رائعة لفتاة تعزف أو تضرب على شيء ما يشبه الرق . . لقد احتلت المرأة جزءاً كبيراً من سطح اللوحة الجانبى . . وظهر الجزء الأسفل منها مستقراً ومتناسكاً بحيث بدا متفاعلاً مع ألوان اللوحة التي بدت هي الأخرى كما لو أن الأثرية قد علتها . . وكان لها بعد هذا كنه صدى مع العين الفرعونية في وجه المرأة الجانبى وقد نجحت التمرجات والتلوينات في الإيحاء بأثرية هذه اللوحة . . كما نجحت في الكشف عن مهارة النجدي في شغل نسيج منغم متنسق للوحة يتأثر كثيراً بفن الحفر . . .

على أننا نلاحظ في لوحتين أخريين وفي كثير من أعماله في الحفر الاهتمام



آلته في نشوة شاعرية جميلة أكدتها
الألوان المستعملة . . كما أن هناك تكوين
بجسلة بسم الله مرة أخرى . . وثالثة .

عل أن ثمة كلمة أخيرة يقال عن
المعارض . . لقد رفض النجدي أن يعطى
مسميات للوحاته بالرغم من أن بعضها
أخذ أسماء محددة في معارض سابقة . .
وبالرغم أيضاً من وضوح مضمونها . .
فليست أعمال النجدي تجريدية خالصة
حتى تكون مجرد شكل يمكن أن يوحى
بانطباعات مختلفة لكل متلقى .

عل أن من الأشياء التي تحسب للنجدي
- لا عليه - هو وضعه لهذا الكتاب
الضخم الذي جمع فيه أقوال النقاد عن
معارضه السابقة وخاصة عام ١٩٦٣ . .
حيث أقام معارض لأعماله بإيطاليا وإنجلترا
. . واعتقد أن أهم المراحل الفنية في حياة
النجدي هي تلك الفترة التي عاشها بالخارج
حيث درس بإيطاليا الرسوم الحائطية
«الفريسكو» هذه الدراسة التي أثرت
كثيراً وعميقاً على أسلوبه في الفن وعلى
نظراته إلى الحياة .

روضة سليم

بالكتابة وترديده جملة واحدة في معظم
أعماله وهي « بسم الله الرحمن الرحيم »
ويقول النجدي إنه يهتم بالكلمة كتشكيل
فقط وليس كضمون في حد ذاته . . لكن
إذا كان الأمر كذلك حقاً . . فلم وضحت
الكلمة . . ثم الجملة بحيث أصبح من السهل
تماماً التعرف عليها وقرائتها . . في لوحتين
بل وثلاث لوحات . . والواقع أن تلك
الجملة لم تنجح في خلق محتوى أو شكل
بذاته . . ولم تكن كذلك ذات تكوين
جديد، اللهم إلا في لوحة واحدة جميلة هي
التي يمكن أن نطلق عليها اسم «تكوين»
هنا لم تتضح حروف الكلمات لكنها
ظهرت كتضاريس عالية ومنخفضة على
أرضية منقطة وعتيقة يوحى بها هذا اللون
الأكروم الذي تداخل في درجات اللون
البني . .

ويضم قسم الحفر عدة لوحات صغيرة
المساحة . . رائمة التكوين والتلوين تعبر
عن مدى مهارة وموهبة النجدي في الحفر
على الرزق . . وكما قلنا قبلًا إن المضمون
هنا لا يعطى جديداً ولا يختلف عن
المضمون في التصوير . . فهنا عازف
الهارب المتدمج في عزفه والذي اتحد مع

ماذا في ..

قنطرة الذي كفر

لعلهم كثيرون هؤلاء الذين يترددون خوفاً واشفاقاً وقلة ثقة أمام قصة ينشرها صاحبها على الناس لأول مرة أو مسرحية يدعى كاتبها أنه تمثل وهضم ، بل وتجاوز كل القواعد والتقاليد المعقدة المربكة منذ أرسطو إلى الآن .

وهذا التردد شيء طبيعي ولازم ، ما دعنا نعرف مع الناس جميعاً أن الفن لم تعد تشلوك في صنعه شياطين من أى نوع ، وأنه ليس وليد لحظات الغيبوبة وفقدان الوعي والتجلى ، فالقن - كما يعرف الآن على الأقل - خبرة طويلة وممارسة وجهد متصل مضن . . وهو قبل كل هذا اختيار دقيق واع من آلاف المحطات والمواقف والكلمات المتركة .

هذه الأحاسيس التي لا أستطيع دفعها أو تجاهلها بدأت أقرأ رواية الدكتور مصطفى مشرفة « قنطرة الذي كفر » متأثراً بأراء النقاد ، ومحبباً بتلك الجرأة التي جعلت المؤلف يكتب قصته كلها على خلاف المادة باللغة العامية ، بل أكثر من ذلك يستخدم تراكيب جديدة لم تليفها العامية بعد .

تدور أحداث القصة قبل ثورة ١٩١٩ وأثناءها وبعدها . . وهذه فترة من تاريخ مصر اقتصت بالحدة والعنف والفيلان الذي لا يهدأ ، وتميزت بالأحداث والحوادث التي صنمت الثورة التحرورية الكبرى بعد ذلك . . ومكانها ربيع قديم بحي عابدين بجوار القصر طبعاً . . وأبطالها : موظفون وطلبة وعمال وناس بلا عمل وباشا . . أى كل الذين أشعلوا الثورة أو عملوا على إشعالها كالباشا بتصرفاته ومواقفه التي نعرفها . . فلو نبهنا المؤلف كما فعل إلى أنه لا يكتب قصة وطنية لما غير هذا من الأمر شيئاً ، فالشخصيات تتحرك والأحداث تجري وفق ظروف هذه الفترة المقلقة . . وما يدور أمامنا في الربيع : الأزمات التي تفقد الناس . . حبيب سدة الذي مات من الجوع . . الشيخ عبد السلام الذي يشتغل قواداً للباشا ويسبب في انتحار سيدة . . انقلاب فاطمة الدلالة الإنسانية الطيبة التي تقرض أهل الربيع وقطعم الأولاد الجائعين إلى وحش حين أنلف أحد الأولاد عن غير قصد ملابسها التي تتاجر فيها . . ما يدور أمامنا في الربيع قليل إذا قيس بما يمر في

النفوس والذي تكشفه تلك اللوحات التي وفق المؤلف في إبرازها وتجسيدها وبث الحياة فيها . . . إن الشيخ عبد السلام « قنطرة » يقف ليصل ، وهو متخرج من الأزهر ويعرف مدى ما في الصلاة من رهبة . . إنه الآن مفلس جائع لا عمل له يفكر في وسيلة يهرب بها من مراقبة البقال له . . وتلتقي عيناه بعيني برص معلق على الحائط والبرص « زى ما يكون مذهبول يشعجب الراجل ده بيصل لربنا ويحمده على إيه ؟ ابن الكلب البرص باين عليه ببشاور عقله عاوز ينزل على الفرش . . يبقى نهاره أسود . . استنى بس . . بالبرطوشة والله يا ابن الصرمة بعد الصلاة أجيب أجلك . . دى يا ترى الركعة الثالثة ؟ أذن كده برضه . . التحيتات المباركات الصلوات لله . . أحسن طريقة الواحد بعد الصلاة يكتب قصيدة في نجيب باشا عاصم . . يقولوا هو اللي حيشقلب الوفد الدور الجاى . . يقولوا متصل بالسرايا والإنجليز ساندينه وأشيته رخصا . أنا أروح أجرب المحافظة يمكن يعملونا بحبر نركب الترميمات بلاش . . والا أقولك نروح على دار المندوب السامى جود مونتج . . عاوز نشغل جاسوس يا خواجه خستاشر جنبه في الشهر . . السلام عليكم ورحمة الله . . السلام عليكم ورحمة الله . . .

هكذا يدور في الصلاة هذا الشريط المتناقض الغريب ليكشف أزمة قنطرة حتى تصل به هذه الأزمة إلى أن يقدم سيدة للباشا نظير خمسة جنيهات فيكون هذا سبب انتحارها . . وهي - مع أنها لم تفعل شيئاً - تحس أنها هي التي قتلت حبيبها الذي عاشت معه قصة رومانسية قصيرة لأنها لم تكن تملك إلا ثلاثة قروش ونصف ، في حين أن الفرخة التي وصفت له ليبراً من مرضه ثمنها أربعة قروش . . وتحس بأن ذنبها يتضاعف كل لحظة « الوقت خلاص ماعدش في قلبى حب ولا حنو له ولا لغيره . . بس وجع ووحشة وهمود في جسمي ونفسي تملئ مكسورة وصدرى مقبوض زى ما يكون الدنيا انطفا نورها . . . لو كان بدال ما قال أقعدى جنبى يا سيدة كان قال : روحى اسرقى وهاتيل فلوس والا سقى روحى اتشرطلى واشترى لي حاجة آكلها وإلا روحى





لقاء كل شهر

أرى نفسك قدام الترمي كنت عملت
الى يؤمرفي بيه وزلت صوعها في
حجرها .

والواقع أن هذه اللوحات الناطقة
تتكرر في الجزء الأول من القصة بطريقة
فنية محكمة . . . وتبدو صادقة غاية الصدق
طوال الوقت الذي تدور فيه في ذهن
الشخصية . . . أما إذا حكاه المؤلف
أو قصها علينا من الخارج فأنها تهت
وتفقد تأثيرها ، بل إنها تزيغ لنا
الشخصية فكأن الذي يتكلم شخص آخر
مختلف عن الذي يحكي عنه المؤلف ، إن
سيدة جالسة على عتبة الباب تفكر في حكمة
ربنا لماذا لا يحاسبها على الخطأ ثم يظلمها
في أشياء لم تعملها ولكن أصوات المظاهرات
كانت عاملة لها دوشة وهي كانت علوة
تتخلص من الشرشة دي . . . وبشيء من
الإرادة وكنيتها على جنب في دماغها . . .
فلا شيء من الإرادة ولا فهم ولا توجيه
للتفكير فتسيدة الجاهلة المكسورة النفس . .
وتتظر سيدة أمام عتبة الباب حتى يخرج
الشيخ عبد السلام لتسرق منه العيش
والزيتون الذي تركه في صحن ليلة أمس . .
وبينا تقول هي من الداخل « كل شوية
يخبى الأكل في حنة لكن أنا برضه بأعرف
مكانه يا رب يخرج بقي أنا جمانة » .
يقول المؤلف « وعشان نهرب من الجوع
سهمت تسبية شافت فيها المنور تاني » .

وإذا كان المؤلف قد أثر استخدام
العامية في الحوار والسرود « حتى يعيش
القارئ في الأحداث » وحتى لا يربكه
بهذه التثنية فإن القارئ سيلاحظ أن في
القصة لفتان مختلفتان تماماً رغم عاميتهما :
لغة السرود العادية التي تسير بالأحداث سيراً
بطيئاً وتربطها وتربط شخصياتها برباط
واه ممزق مثل : « وما تفتكرش أن المعلم
حنفي كان جبان عشان كامل الصعيدي
مرة بطحه في حكاية فاطمة » . . « يرجع
مرجوعنا لأم كمال الفصالة والشيخ
أبو السبح » و « فعلا اتجوزوا وبقي
الشيخ أبو السبح من سكان الربع » يرجع
مرجوعنا للشيخ فنترة « إن هذه الطريقة
في ربط أحداث القصة ببعضها تذكرنا
بالحواديت التي تترك البطل في مأزق وتعود
بنا إلى أمه أو زوجته البعيدة . . واللغة
الأخرى هي لغة التداوي . . لغة القصة
الحديثة التي استفادت من علم النفس
وانتفعت بنتائجها .

وبعد قراءة القصة لا يبقى في أذهاننا
من الأحداث المفككة والشخصيات الكثيرة
غير شخصية الشيخ عبد السلام وشخصية
سيدة . . وهما الشخصيتان اللتان اعتنى
بهما المؤلف وأجهد نفسه ليكشفهما لنا
من الداخل ويعمق إحساسنا بمأساتهما
مستخدماً هذه اللغة الجديدة التي تتدفق حرارة
وصداً . . بحيث نميش مدة طويلة مع
سيدة وهي تنتظر الباشا مستسلمة يائسة
بمد أن سلمها له الشيخ عبد السلام ثم تنتحر
بعد ذلك بالحبوب المنومة من غير ضجعة ،
ومع الشيخ عبد السلام والريال الذي
اقترضه من فاطمة الدلالة يؤرقه فلا يدرى
ماذا يفعل به . . هل يدفع أجر الحجر
التي يسكنها في الربع . . هل يعطيه البقال
من الحساب ؟ « يعني هو احنا مش زى
مخاليق ربنا . ما سعادة الناظر شفته مرتين
بيشرب ويسكى في نيو بار . . قال مدرسين
العربي كثير . . وماله يعني يا ابن الكلب .
نموت من الجوع عشان مدرسين العربي
كثير . . وماله اصبر وإلا اطلع . . .
يا غي يا غي . . طب ادحنا طلعنا عمرها
براسك بقي يا فالج » .

إنهما لفتان كما قلت يتباينان تبايناً
كبيراً : اللغة العامية المبذلة المستهلكة
التي نخدعنا فنظن لها بريقا . . واللغة العامية
الأخرى التي تترجم مواقف معينة وتكشف
هواجس معينة فتبدو لغة أخرى تماماً غير
العامية التي نعرفها .

وقد أحسست بذلك الجهد الضخم
الذي بذله المؤلف في هذه المحاولة الجديدة
محاولة الكتابة بالعامية . . وتحيرت معه
في رسم الكلمات العامية . . فهل هي
« نفاكة » أو « زكاة » . . « مذهول »
أم « مزهول » « ذليل » أم « زليل » . .
يستعمل المؤلف كثيراً من هذه الكلمات
بوجهيها لأننا لم نشفق بمد على كيفية
الكتابة بالعامية وليس عندنا كتب ترجع
إليها .

وتبقى بعد ذلك مسألة تطور
الشخصيات والأحداث . . صحيح أن
القصة عاشت في ذهن المؤلف ثلاثين عاماً ،
ولكنها مكتوبة الآن ومستفيدة بتكنيك
القصة الحديثة عند فوكسر وجويس
وغيرهما . . فلا بد أن نزعج ونحن نتابع
التطور الخرافي لشخصية الشيخ عبد السلام
خروج دار العلوم ويصل وقواد ومنافق
ولا مانع عنه أن يتصل بفاطمة الدلالة

قبل الزواج . . . كل هذا قد يكون مقبولا
 فنياً إذا وضعنا في اعتبارنا الفترة التي عاش
 فيها عبد السلام . . . أما الذي لا يقبل
 بسهولة ، بل ويبدو مستحيلاً فهو تطور
 الشيخ عبد السلام الذي يقول عنه المؤلف
 « الشيخ قنطرة » مرت به تجارب غريبة في
 أوروبا غيرت شخصيته . . . وكان في الأول
 راجل وصولي وده السبب الى سفره
 فرنسا وابتدى يشك في الدين تحت تأثير
 اختلاطه بطلبة كلية كانوا يفتكروا أن
 الدين غباوة وعلشان ما يتهمش بالنباوة
 كان يتظاهر بالاحاد . . . وبعد تفكير
 ابتلى بتشكك في الأديان وابتدى يصاحب
 ناس اشتراكيين وابتدى يقرأ كتب عن
 الاشتراكية . . . وده اداء فهم أعمق للحياة
 وبطل كذب وتشكك في الناس الى
 حواله « إنه تطور أبطال حواديت فليس
 هناك ارتباط بين الاشتراكية والتناق
 والاحاد . . . ولا يلزم من الإيمان
 بالاشتراكية الكفر بكل القيم الأخرى
 ومنها الدين الممتزج بدم الشيخ عبد السلام
 الأزهرى . . . بحيث يؤمن بأن النفاق
 والوصولية والكذب هي أهم سمات الدين

. . . إن الشخصيات تتطور بهذا الشكل
 في الأساطير التي لا تعطل لمساذا يصبح
 البطل شريراً ثم خيراً من غير أى سبب .
 أما القصص الفنية التي تعتمد على تيسار
 الوعي والتداعي فلا تلجأ إلى هذه الأساليب
 العشوائية مع أبطالها .

ثم تظل مشكلة النقد والنقاد . . .
 مشكلة هذه القصائد من المدح والتعظيم
 التي يدجونها بسبب وبغير سبب كما فعل
 الشيخ قنطرة إذ كتب قصيدة لا معنى لها
 في عاصم باشا . . . لا أتحدث عن هذه القصة
 بالذات وأن كل ما قرأته عنها يندرج
 تحت باب « وقال يمدح الدكتور . . . »
 فلا زال القراء يذكرون تلك المسرحية
 الرديئة التي وقف النقاد بباب كاتبها
 ليأذن لهم بالمدح والتناق .

أليس من حقنا أن نكتب حل هؤلاء
 النقاد ونلومهم ونذكرهم بمسئوليتهم
 تجاه القراء وتجاه أنفسهم ونطالبهم بالأمانة
 والدقة والبعد عن الهوى فيما يكتبون
 ويقولون ؟

عبد الله خبيرت

المسرحية حل ما أعتقد هي المسرحية
 الرابعة مؤلفها وقد عرفنا المؤلف كاتباً
 قصصياً وصحفيّاً خفيف الدم حاد اللسان .
 والذين قرؤوا قصصه لا يدقوا فيما بينهم
 وبين أنفسهم : إن في هذا الكاتب روحاً
 مسرحية يمكن أن تستخدم وتؤتي بنتيجة
 باهرة .

أما أنا فكنت قد قرأت مسرحيته
 الأولى « فيضان النبع » التي كتبها عن
 الكفاح الشعبى القومى في الجزائر ،
 وأشهد أنني ما قرأت في المسرح المصرى
 - أيامها - مسرحية بهذه الدرجة من
 الروعة في الحكمة الفنية والدقة الموضوعية
 حتى كدت أقول - لولا انتكاس المسرح
 فيما بعد - إنها من أعظم ما أنتجته الفرائح
 المسرحية المصرية . وهذه المسرحية مع
 الأسف لم تنشر ومع الأسف كذلك أجهضت
 في مهدها حين عرضها المسرح الحر . ثم
 قرأت له مسرحيتي « عزبة بنايوق » التي

عما لاشك فيه أننا لو حاولنا تصفية
 الحساب في هذا الموسم المسرحى المنصرم ،
 وربما في مواسم أخرى سبقت ، لا بد
 ستفاجأ بأن موجة التنكر الشيوعية تحتاج
 مسرحنا . وليس التنكر لها فقط ، بل
 مهاجمتها وتجريرها والنيل منها بشئ
 الأساليب ، بسبب وبلا سبب ، وبحق
 أو بدون وجه حق . ولن أنصب من
 نفسى مدافعاً عن الشيوعية فأنا والحمد لله
 لا في المير ولا في التنفير ، إنما أنا فقط
 أسجل ظاهرة تستحق الاهتمام والبحث وإن
 كنت أيضاً لن أبحث . إنها مجرد خواطر
 مرت بنفسي لأول وهلة أثناء مشاهدتي
 لمسرحية النصايبين لمحمود السعدنى التي
 يعرضها حالياً مسرح الحكيم .

على أى الأحوال فلنترك هذه الخواطر
 جانباً على أن نعود إليها بعد جولة قصيرة
 نقضيها خلال المسرحية ، وربما يكون
 لمحمود السعدنى هدف آخر . وهذه

محمود السعدنى والنصايبين

مادة خصبة لبعض المتشددين بحياة الفقراء .
من النصابين . والصور في كل المسرحية
تقريباً تجي لا كنتيجة حتمية لتطور دواي
ولمّا تضيف إلى الوحدة الفكرية معنى
جديداً في نفس الموضوع ، وهو أن
التيارات السياسية والأدبية والفنية وعلى
رأسها الحكومة « تنصب » على الشعب
وتشرده .

والمؤلف يختار « لحظة » تنطلق منها
أحداث مسرحيته ، هي في تقديرى من
أروع اللحظات التي يمكن أن تقوم عليها
مسرحية رائعة . تلك هي لحظة « الهدم » .
فأبطال المسرحية يعيشون في حي « البلاقة »
وهو حي شعبي معروف بجانب حي
عابدين خلف قصر عابدين مباشرة ، ومع
أن أهله يقيمون فيه من زمن بعيد إلا أنهم
يجهلون تاريخه الحقيقي ، الذي يجي به
الدكتور عزيز موضعاً أنه : « بقي
أصل للتسمية دى جاية من كلمة براكس
يعنى معسكر ، كاسب الجيش الإنجليزي
لما دخل مصر بعد ثورة عرابي . . . سكن
في القشلاق بناع الحرس الملكي اللى قدامك
ده . . . القشلاق بالإنجليزي يعنى براكس .
الحنة دى بقت براكس . . . الناس
حرفوا بلاكس وبعدين بقت بلاكة » ،
ونحن لا مهمنا ما إذا كان هذا التفسير
صحيحاً أو أنه من ابتداع خيال المؤلف ،
ولكنه على أى حال تفسير يخدم المسرحية
ويؤدى غرضاً فنياً لا بأس به وهو الربط
بين هذا الحي بوصفه ذلك وبين مصر
عموماً باعتبارها كانت معسكراً للإنجليز
في يوم ما . والملك يريد أن « يهدم » هذا
الحي ليقم مكانه حديقة غناء يتسنع فيها
وحده - أى أن الملك كان يسيئه إلى
هدم مصر كلها وإحالتها إلى جنة فيحاء
خاصة به .

ومن هنا تتحول المسرحية إلى عرض
قضية سياسية بحتة ، عرضاً مباشراً . فأهل
الحي - أهل مصر - هم وهدم الذين
أيديهم في النار ، يهدم التشرد . ولذلك
فهم يتصنفون ويبحثون الشكاوى
والتظلمات لدى الأمن العام « بقيادة المعلم
رضوان الحمش (محمد رضا) الذي
ينهب إلى مدير الأمن ويقدم له التماساً ،
فا كان من مدير الأمن إلا أنه :

« إنهمص وعض شفته وقال هنبعث
الأمر » . وفي سبيل خمسة قروش رشوة ،
قصر له الشاويش عبد الرحيم هذه العبارة
بأنها هي نفسها عبارة « البحث جارى »
أى أنها باللفة الميري - التي يعرفونها
وحدهم - تعنى إهمال الأمر . ويظنون
رضوان ويشرع في محاولة شراء بيت
الحانة « كاملة » (قدرية عبد القادر)
الذى هو في نظرها سراي ، ربما لأنه
هكذا بالقياس إلى بيوت الحي كله
باستثناء سراي عابدين السابق في الخلفية
ينزاً بكفاحهم .

وقد كانوا يكافحون فعلاً ويستمتعون
في قضيتهم لولا تدخل هؤلاء النصابين
في كفاحهم . الصحفي المدعى والدكتور
الجاهل ومدعى الفنون الشعبية المنزل تماماً
عن قضية الشعب كما انزل المثقفون
كلهم داخل قضيتهم الشخصية . . . حتى
الباحثة الاجتماعية المتفرجة (قدرية قدرى)
التي تدخل حياً شعبياً لأول مرة في حياتها
لتدرس حالة « كباره » من قبل جمعية
ترقية الفقراء ، هي الأخرى كان هدفها
الأساسي إرضاء رغباتها الرخيصة بأى
ثمن ، دون الارتباط بأى قضية من
القضايا الجادة . تتدخل كل هذه العناصر
الانتهازية وتشترك في هدم الحي - هدم
البلد . إن هؤلاء الذين التصقوا بالمذهب
السياسي وبالشعارات هم في حقيقة الأمر
النامل الأول - كما يرى المؤلف - في
هدم البلد . على أن البلد لا تهدم تماماً وإن
كانت الحكومة قد أخذت ثورة الشعب
وقضت حل روجه المنوية ! ! فحينما
يقتمع المساكين الحي بأمر تنفيذ الهدم ،
يتصدى لهم الشعب ويشترك معهم في
معركة حامية الوطيس يكون من نتيجتها
أن يساقوا جميعاً إلى الحبس ثم الضرب ثم
الإفراج آحاداً فقط عليها بصيات العذاب
ورغم أن المعلم رضوان يكذب بعد ذلك
عن التفكير في الثورة ويكتفى بأكل
المعيش في سلام ، إلا أن معركة ثانية
تنشب بينه - بالاشتراك مع الشعب -
وبين البوليس ، والسبب تدخل العناصر
لإيها وتبيع ووح الكفاح والثورة .

ويبقى بعد ذلك سؤال : هل يتنكر
محمود السعدني للشيوعية عموماً ؟ أو هل



هو يهاجها ؟ إن مسرحية النصابين لا تؤكد ذلك ، وإنما تغضج لنا هؤلاء الذين انتهزوا فرصة الفيلين الشعبي أيام كانت البلد موشكة على الانهيار لتبقى نفسها من جديد ، يمارسوا انتهازيهم . . . وتظهر لنا أنهم لم يكونوا تقدميين بالفعل ولا تربط بينهم وبين الوعي السياسى أدنى صلة . . . إنما هم فقط ، أعداء الشعب الحقيقيين الذين اتخذوا من المبادئ السياسية ذريعة للبقاء فى الأفق (وقد عبر عنهم المؤلف بمبادل موضوعى تمثل فى بعض رجال الحى لابعى الثلاث ورقات : « ثلاث ورقات دى بتاع السيورة . . . تحطع السيورة كده تكسب لكن حكمة ربنا عمرك ما تكسب ») . ولم تتصافر قوى الشعب - جيشاً وبوليساً وأعلى - للشروع فى البناء ، إلا بعد أن طرد هؤلاء النصابيون من حياتهم . حينئذ بدوا يتهيئون لبناء مصر الجديدة .

ونحن لا ننكر أن هذه قضية على جانب من الصدق ، ولكننا مع ذلك لا نسلم بإطلاقها كما هو واضح فى المسرحية . إننا يمكن أن نسبها وجهة نظر مثلاً . لأن الفترة التى تناولتها المسرحية لم تكن محصورة فقط فى هذا النطاق الضيق ، وإنما كان هناك عديد من التيارات على مختلف المستويات .

وحق لو سلنا جدلاً بوجهة النظر هذه التى تقدمها المسرحية ، يتبادر إلى أذهاننا على الفور سؤال : هل هذا كل شيء ؟ ! فى اعتقادى أن المسرح فى هذه الفترة الراحنة لم يعد مجالاً لطرح قضايا عفا عليها الزمن وتحولت إلى تاريخ أسود . وفى اعتقادى كذلك أن الشعب فى حاجة إلى التوعية بـحاضر . . . صحيح أنه قد يأخذ من أحداث الماضى عبرة . ولكن مثل هذه الأعمال لا تؤدى عادة إلى نتيجة إيجابية . لسبب بسيط وهو أن النماذج التى تقدمها المسرحية يمكن ببساطة أن تنطبق فى ذهن المتفرج العادى . . . على حاضره . . . فيفقد ثقته فى الفن والفنانين والمتفرجين على السواء ويمتدحهم نصايين ، وهم ليسوا جسيماً هكذا !

على أن المسرحية « نموشك » ثلاث ساعات تضل فيها أحزان قلبك من فرط

الضحك . ولكن الضحك على ماذا ؟ . . . على المفارقات اللفظية . وقد قلنا مراراً إننا فى كتابتنا للمسرح يجب أن نخدش سحر المفارقات اللفظية لما لها من خطر على « الفكر » - فى المسرح . ومع ذلك فنحن لا نملك إلا أن نحسب عودة محمود السعدنى إلى المسرح ، فهو طاقة كوميدية يا حبذا لو أحسن استخدامها فى موضوع أكثر ثقلًا من هذا . إنه لو فعل . . . لترجع على عرش الكوميديا فى مصر كاتباً مسرحياً من الطراز الأول .

تبقى بعد ذلك كلمة موجزة عن الإخراج فى هذا المقام الضيق . إن أول شيء يحمد لسعد أردش هو توقيقه فى توزيع الأدوار أولاً . . . فبالإضافة إلى مقدرة كل من محمود رضا وسعيد أبو بكر وعقيلة راتب فى أداء أدوارهم بما لهم من تزيخ حافل ، نرى المخرج يتعقنا بممثل لا أقال إن قلت إنه ثروة كوميدية يجب التركيز عليها ووضعها فى الضوء ، ذلك هو الممثل الصاعد « عادل إمام » الذى لعب دور الصحفي « جلال » فكان يتحرك على المسرح بذكاء نادر وموهبة كبيرة ، وبما حبذا لو احترم هذا الممثل الموهوب نفسه وكث عن بعض الأدوار الصغيرة الكثيفة التى رأيناها فيها « ستيلا » لفؤاد المهندس . أما « حسن شفيق » فى دور « عزب » الدجال فإنه يعتبر بلا جدال امتداداً لأبيه المرحوم فؤاد شفيق . ولقد أمتنى « فاروق نجيب » فى دور « كيار » خاصة وأنه تخلى عن المبالغة فى الأداء . وكانت « قدرية قدرى » موفقة فى دور الباحثة وإن كانت لهجتها هى طبعها فى كل أدوارها ، اللهجة المتراخية الرقيقة . وكذلك « قدرية عبد القادر » كانت هى هى شكلاً ومضموناً . على أن هناك بعض الممثلين الجدد أمثال أحمد كامل عوض ومحمد شاكر بشرى جميعاً بمستقبل طيب . وكان الديكور مذهباً بين الواقع والتجريد بما يتناقض وجو المسرحية الواقعية الصرفة . ولعب « الميزانين » دوراً تعبيريًا موفقاً . وكذلك الموسيقى . أما الإضاءة . . . فلا .

خيرى شلبى

ندوة القراء

دعوة إلى النقد :

إن مجلة الفكر المعاصر إذ تفتح صفحاتها لكل التجارب جاعلة من نفسها قاعدة لاطلاق الفكر الجديد ومجلة لتوليد الرأي الحر ، إنما تؤمن بفاعلية الكلمة الناقدة لإيمانها بعلمية الرأي ومستولية الكلمة ، فإذا كان علامة على وجود الأمة فالتقدي عامل من عوامل إيجادها . ولذلك فجلتنا إذ تدعو كتابها أن يفكروا بكل حق وملاحة تدعو قراءها أيضاً أن يطالعوها بصوت عال وأن يعلقوا عليها بكلمات النقد ، فمنذنا أن كلمات النقد التنظيف دهامات تساعدنا على تأصيل الجذور ، ولبنات نمكنا من العلو بالبناء .
ونحن إذ نفتح هذا الباب التقدي على مصراعيه ليلقى فيه القارئ بالكاتب ، نرجو أن يكون هذا اللقاء لقاء حوار لا لقاء درس ، وأن يكون لحساب - لا على حساب - قضايا الفكر المعاصر وإنسان القرن العشرين . . .

أستاذنا الدكتور زكي نجيب محمود

تحية طيبة واحتراماً وبعد

١ - ليس لي كلمة أقولها تعليقاً على مقالكم : « نحو شخصية عربية جديدة » في العدد الماضي من « الفكر المعاصر » . . . إلا أن أقول : إن كل فرد جاهل كان أو متجاهلاً ، غافلاً كان أو متغافلاً سوف يأتي اليوم الذي يصطدم فيه بصخرة الحق . . . فيفيق ، ودع عنكم الحديث عن أناس ينتظرون إلى القرن العشرين نظرتهم إلى القرن العاشر .

٢ - حول موضوع « الموقف في فلسفة إسبرز » كتب الأستاذ عبد الحميد فرحات في العدد الماضي مقالاً جديراً بالشكر حرياً بالثناء لأنه أخذ الطريق المباشر الذي يفضي به إلى بيان مواطن الثراء ومواضع العمق الفكري لدى فيلسوف معاصر أصيل يتم - هو بالذات - من دون زملائه الوجوديين بتكامل الرأي من غير تعقيد أو إلتاف .

فإن جانب سلامة الأسلوب وتنوعه تحققت للأستاذ الكاتب وحدة الموضوع بتسلسل الفكر وانتظام السياق ، وإن كان المقال فيما يبدو قد أغفل بشكل أو بآخر بعض النقاط - أو على الأقل مر بها مرأ سريعاً خاطفاً - بالرغم من اعتبارها أعمدة أساسية يستند إليها البناء الفلسفي للمواقف الإنسانية عند إسبرز ، وقد رأيت أن أنوه ببعضها :

تحية عربية وثمانيات كبيرة لكم بالموفقية والنجاح

وبعد :

أكتب إليكم بعد اطلاعي على مجلتكم الغراء « الفكر المعاصر » ، وما تحتويه من ذخيرة علمية حية ، ومستوى أدبي رفيع ، كاد أن يكون لي خير غذاء ، بعد أن أمات في القدر « الفرصة » التي تقودني لأبحث عن ظالتي بين مجلاتنا ، فلم يترك لي الوقت الكافي لا لأقرأ فحسب ، بل لأبحث عن مجلتكم ، بالرغم من أنها تنتشر كورود الربيع في كافة مكتباتنا ولأجل هذا أود قبول طلبتي للاشتراك في مجلتكم ليكون على فرض قراءتها .
وغتالماً مع أحر تحياتي أتقدم سلفاً بوافر شكرى ودمى .

محمد حسن مرتضى

بغداد - سوق القربين

- شكراً لرسالتك الكريمة ، وأما بخصوص طلبك الاشتراك في المجلة فقد أحلتناه إلى قسم الاشتراكات بالدار .



تحية طيبة وبعد :

لم تستطع أية مجلة صدوت خلال هذه الفترة الزمنية التي أصبحت فيها الثقافة شيئاً ضرورياً وليس كالياً - أن تستلب القراء وتثير لفتهم لترصد ميعاد صدورها مثل مجلة « الفكر المعاصر » .

فقد أثبتت هذه المجلة خلال عمرها القصير أنها تمثل بحق المراسم الماكسة لفكر المعاصر بكافة تمفداته وتشعباته ، وهي فوق كل ذلك القنديل التي يمكن للقارئ العربي أن يعتمد عليه وهو يحجاز متاحات الأفكار والفلسفات التي يمر بها عصرنا الراهن .
وحيثما جدأ نحن القراء أن تكون هذه المجلة بين أيدينا وقد اجتازت كل العقبات التي تترصد طريقها لنخرج منها أكثر ثراء وأكثر فائدة .

وبدوى أن أطرح ملاحظة قد تكون لها بعض الأهمية في مجال تطوير مجلتنا العزيزة ، والارتفاع بها إلى أفق أرحب بحيث نجد على صفحاتها مواضيع كتبت بأقلام مفكرين عرب من غير الجمهورية العربية المتحدة .

إذ الملاحظ خلال الخمسة عشر شهراً من عمر المجلة أنها اقتصرت على المفكرين في الجمهورية العربية المتحدة دون سواهم . وبالرغم من أن الجمهورية العربية المتحدة مركز من أهم مراكز الإشعاعات

(أ) ما المقصود بالوجود في فلسفة المواقف عند يسبرز ؟

إن الوجود الإنساني عنده معنيين : أولهما وجود طبيعي أولي « الآنية » (Dascein) وهو يتحقق على هيئة موجود عيني محدد المعالم وقائم على أساس صفات خارجية في العالم . وثانيهما وجود ذاتي حقيقي صفته الأصلية والأصيلة هي الحرية - التي يحقق بها الإنسان ماهيته ويحرر ذاته من القيود - وهذا الوجود - هو الوجود الماهوي Existenz الوجود الأول يستمد إمكانياته من الوجود الثاني « الأول مرتبط بالزمان بين البداية والنهاية أما الثاني فهو يعلم على الزمان .

(ب) الحرية فعلا هي الطريق لإيضاح الوجود ، ولكن من أين تنبع الحرية ؟ إنها تنبع ولا ريب من الوجود الماهوي ، ولكن هل هناك لإثبات وجودها دليل عقل أو موضوعي . . لقد أغفل كاتبنا هذه النقطة بالرغم من اعتبارها فكرة محورية في فلسفة يسبرز .

(ج) ما هو الملو ؟ هل المقصود به إيضاح الوجود ، التي يعني اختراق المحددات أو المواقف النهائية Grenzsituationen التي تحيط بالإنسان ، أو بمباراة أخرى الارتفاع على المواقف المفروضة على الموجود ، والملو من حال-الإمكان إلى حال التحقق ، فيكون الملو بهذا موجوداً في الموجود نفسه ونابهاً من ضميره . . . أم المقصود بالملو هو « الله » . . وإذا كان كذلك ، فما مدى وجوده به وما هي وسيلة إدراكه وهل هي التجربة الحسية ، أو الوحي أو النظر العقلي الخالص ، وما هي العلاقة بينه وبين الموجود ؟ . .

ثم إذا كان هناك ملو أليس هناك سقوط ؟

(د) كان يجب التمرس لفكرة الديالكتيك في فلسفة المواقف عند يسبرز ، وأهمها بها ذلك التوتر القائم بالضرورة بين الذات والموضوع ، بين الإنسان والموجودات التي تحيط به ، بين القيود التي فرضتها المواقف النهائية من ناحية والحرية التي بثها الله في ضمير كل إنسان لتخلصه من هذه القيود من ناحية أخرى ، والسلام عليكم ورحمة الله .
وتفضلوا بقبول وافر التحية .

فؤاد قنديل

استديو مصر - الجيزة



من ساعات العمل وأعطتهم حق تكوين النقابات وعدلت ألوائح التصفية للمال بما أجل بعض الشيء الثورة الاشتراكية في الوصول إليها ولكن دولة مثل روسيا التي لم تكن لها اعتبار في نظر ماركس أسرعت إليها الاشتراكية لعدم حصانتها عندها .

- إلى الدكتور يحيى هويدى :

١- تقولون باستعالة الازدواج بين اليمين واليسار في مفكر واحد ثم تقرونها ثانياً مع إدخال عبارة (حرية ملتزمة) ولا أعلم ما معنى الحرية الملتزمة في نظركم لأننى لا أرى هناك حرية مطلقة حتى في الغابة . فالأديب اليميني صاحب حرية ملتزمة أيضاً فكل من الأديب اليسارى والأديب اليميني ملتزم بمبادئه وهي في نظره ليست قيداً وفي نظر ضده قيد لصاحبها .

٢- هنا خلط عجيب بين الفلسفة الاشتراكية والفلسفة الوجودية دون تبرير واعتقد أن الوجودية لم تحاول يوماً أن تسمح باسم الاشتراكية ، بل كثيراً ما التقت معها في صراع مذهبي وقد حدثت على ما أذكر مناظرة بين سارتر زعيم الوجودية وأحد كبار دعاة الماركسية (الاشتراكية الأم) وكان كل منهما يحاول دحض فلسفة غيره .

٣- إن مسار التاريخ الختفى هو نتيجة لديالكتيك الواقع الحى الذى - كما تقولون - تقرأ ثورتنا وإلا لماذا كان الحسل الاشتراكي طيبة حتمية عندنا ؟

وأعتقد أن سيادتك والدكتور حسين فوزى قد رجعت مرة أخرى إلى موضوع أثارته المجلة مدة لا بأس بها وهو « الحتمية التاريخية » وقد عرفنا من غالبية الآراء أن هناك فرقاً بين الحتمية والقضاء والقدر - أو ما يكون نتيجة لديالكتيك الطيبة وما يكون مكتوباً من الأزل - فالثانية تتطلب الرضوخ والسلبية بينما الأولى تتطلب الإيجابية والعمل أم ترون أن غيرنا من الدول الاشتراكية تقف بدون حراك إلى أن ينقلها التاريخ من مرحلة إلى أخرى . . أو أن لونا عشرة ١٠ نوع من السلبية والرضوخ للتساويح .

إلى الأستاذ مصطفى أ . مصطفى

- يؤخذ على الأديب الفاضل أنه في أول مقالة كان مهاجماً ليكت ثم انقلب مؤيداً لإياه في النهاية ولعله لم يجد مناصاً من الاعتراف بعبث الوجود وخاصة أنه لا يستطيع إقناع القارئ بعكس هذا بالدليل المنطقي .

- إلى الأستاذ جلال العشرى

ذكرتم في مقممة رأى في كتاب الآتى :

« عبثاً نحاول أن نفهم العبث وغير معقول أن نحاول فهم اللامعقول » . . وإننى أرى غير رأيكم لأن اللامعقول له غاية وهدف ولعل العدم والشعور بالقلق من المصير المحتوم هو ما يدور

الفكرية العربية وعكاظ الفكر العربى - إلا أن هذا لا يمنع من أن تفتح المجلة صدرها الرحب - وهى المزمرة (بفاعلية الكلمة) - للمفكرين عن الأقطار العربية . خاصة وأن هناك مفكرين لم تأثيرهم الواضح على تطور الفكر الفلسفى في أقطارهم ، لتكون البوتقة التي تنصهر بها التيارات الفكرية في الأقطار العربية وتتفاعل لتعطى لتقديدها إشعاعاً أكثر من أجل إنارة الدرب الطويل الذى علينا أن نجتازه في مسيرتنا الصاعدة نحو القسم العالي التى يلقبها الفكر العالمى المعاصر .

وبذلك تكون المجلة قد انطلقت من دائرتها الرحيبة إلى دائرة أرحب لتصبح رمزاً لوحدة الفكرية التى تشد الأقطار العربية قوياً إلى خيطها ، ولنطلع - نحن القراء - على وجهات النظر فى تلك الأقطار التى قد يكون الظروف المختلفة التى تعيشها المجتمعات العربية أثر في تباينها إن كان هناك ثمة تباين ، ولتكون عاملاً من عوامل تقريب الشقة بين تلك الأفكار وتوجيهها الوجهة التى تخدم القضية العربية وتقبلوا فائق شكرى وتقديرى .

مالك موسى الحفاجي

العراق - ناحية الإسكندرية

- ليس أحب إلينا من أن يسهم معنا أصحاب الفكر والقلم فى سائر أرجاء الوطن العربى ، فالمجلة عربية « يكتبها عرب للعرب



حول مقالات العددين الخامس والسادس عشر :

السيد الدكتور زكى نجيب محمود

لقد خرجت من مقالكم « من معاركتنا الفكرية » بهذه الفكرة - أذك تريد حصر مهمة الفلسفة في تحليل اللغة تحليلاً منطقياً يكشف عن صور الفكر الكامن فيها وهذا منهج الفلسفة الوضعية المنطقية فهل معنى ذلك أن أستاذنا لا يترف بالفلسفات الأخرى بجوار منهجه وعليه يكون هيجل وكانت وباركلى وسارتر وغيرهم مجرد حكام فقط .

- إلى الدكتور ح . ف . النجار . . فأخلف الزمن وأخلفت الأحداث تنبؤها فلم تتحقق النظرية الماركسية فى أكثر الدول الرأسمالية تقدماً

إذا كان ذلك قد حدث فله تفسيره المنطقى فى نظرى فإن مبادئ ماركس وخاصة تلك التى حددتها فى (البلاغ الشيوعى) قد فتحت عيون الدول الأكثر رأسمالية إلى الخطر المحدق بها فصارعت إلى تحصين نفسها ضد الاشتراكية بأن رفعت أجور العمال وحدثت

حواله اللامعقول ولا صعوبة في فهم ذلك . . . ولهذا لا أجد داعياً إلى ورود عبارة منمقة كالعبارة سالفة الذكر .
مع قبول تحياتي .

محمد أمين المشلولطي
طبيب بيطري - جامعة أسيوط



حول مقال « من معاركنا الفكرية » :

- قرأت مقالكم القيم « من معاركنا الفكرية » . . . والحق لقد أعجبني ، فقد ذدت فيه بإخلاص عن الفلسفة « المسكينة وحدها » . . . ورددت عنها غزوات المتطفلين الذين يظنون أنهم يصنعون « سبع صنائع » ! وقديماً قيل : « لو أنصف الناس لاستراح القاضي » ولكن يبدو أن سيدى « القاضي » لن يستريح . وإني لأهيب به أن يفرغ دائماً ، وبالمطلق ، وبلا توان عن الفلسفة « أم العلوم » حتى يستقيم الأمر ، إذ ربما أيقظ « الحوار » أذهان المتطفلين الأغيار ! ول ملاحظة صغيرة على مقالكم بدت مشنقة في ناظرى في موضعين : إذ قلت : « ظاهرة أن تتعرض الصحف والمجلات العامة للحديث في دقائق المذاهب الفلسفية ، حديثاً يتصدى له في أحيان كثيرة من لم تكن المذاهب الفلسفية بدقائقها وتفصيلاتها جزءاً من دراسته » . . . ففهمنا من ذلك أن من يتصدى للتدريس الفلسفى عندنا ليس تكوينه الفكرى فلسفياً قائماً على الدراسة الأكاديمية ، وعليه فإن من يقوم بذلك يجب أن يكون قبل ذلك قد درس دراسة فلسفية . . . وعمل هذا بنيت وواقفناك على ردك على الأستاذ العالم . ثم تقول عن رد المقاد أنه « ممارسة قائمة على محاجة منطقية » وقبل ذلك بقليل تقول إنه أقام « حججه على نفس المستوى الذى جاءت عليه الدعوى المعترض عليها » ففهمنا من ذلك أنك قابل لرد المقاد واعتراضه ، ثم رددت عليه ، لا لشيء إلا لأنه صادر عن فيلسوف . . . فهل هو فيلسوف حقاً ؟ وهل درس الفلسفة دراسة « بدقائقها وتفصيلاتها » ؟ وأين ؟ وكيف قبلت رده وقد قدمت بأنه لا ينبغي على من يتصدى لمعالجة المسائل الفلسفية أن يكون على الأقل قد درسها ؟ أم أنه يكفى للوصول إلى نفس المستوى الأكاديمي الدراسة الشخصية كما فعل المقاد ؟ وما رأيك ؟

حول رأى فى كتاب « ثرثرة فوق النيل » :

- فى مقال للأستاذ على آدم بعنوان « اختلاف أحكام النقاد » يقول فيه : « كثيراً ما تختلف الأحكام فى تقدير مواهب

الشعراء والكتاب والفلاسفة والمفكرين ، وتباين الآراء فى تقدير مؤلفاتهم ، ووزن آرائهم ، وتقويم مكانتهم بوجه عام ، وقد تتعارض فى ذلك أحكام الأجيال المتعاقبة » . (مجلة الكتاب العربى عدد ٢٤ ؛ مايو ٦٦ ص ٢) ثم عرض لاختلاف النقاد فى الحكم بطريقه - الذى يخفض والذى يرفع - فى مثلين هما شكبير والمتنبى ؛ آراء تحت من قدرهما « وأخرى ترفع من شأنهما . ومن رأيه أن « اختلاف الأحكام بين العصور المختلفة مرده إلى أن لكل عصر جوه الفكرى والزعات الفكرية الغالبة عليه » مما يؤثر ولا شك فى هذه الأحكام . ويرى أن اختلاف الأحكام بين « المعاصرين » يرجع إلى أسباب منها :

١- الهامة والاعجاب الذى يستشعره الشبان فى مطالع حياتهم وغلبة المثالية على طباعهم « واتخاذهم من البعض بطلا هو قدوة لهم ، وكل أعماله تكون فى نظرهم آنذاك هى المثل المحدث الذى يرضونه إلى القمة ، وعندما تنقش الغيابة بحكم النضج يستحيل هذا الاصحاب « مقتاً وزرارة » لما كانوا « يقدرونه ويكبرونه » .
٢- « عرفان الجميل وتقدير الفضل والإشادة بما أفاده الإنسان من الكتاب أو الشاعر » والحكم الذى يرجع إلى هذا السبب - فى رأينا - « متحيز » بدافع الوفاء ، ينهى عنه ولا شك صفة التحيز القول الحق فى عمل من نحب ، ثم يتلوه تقدير الوفاء ، وهذا لا غبار عليه عندئذ .

٣- « المنافسة أو الكراهة والمنف وجحافة الانصاف » والأحكام التى أسبابها تلك المشاعر لا تخلو فى رأى الكاتب من فائدة ؟ وهى فى رأينا ليست فائدة تامة لأنها تنمى ما يشبه الأحقاد بين أناس المفروض فيهم أصلاً التنافس على الخير والحقبة ، ولين الجانب ، واتباع الحق أياً كان .

٤- « الجهل أو العجز عن الفهم » والأحكام التى تملحها هذه الأسباب أسوأ الأحكام فى نظره « وذلك لأنها لا تصيب الهدف » وتتحدث عن موضوع آخر غير الموضوع الذى يزم صاحبها العلم به .

٥- « أصحاب المذاهب والنظريات » وأحكام أصحابها ينبى أن يتلقاها القارئ فى حيطة وحذر ، لأنهم يلونون كل عمل يحكون عليه بالقول الذى يفضلونه .

٦- « اختلاف الأمزجة والطباع والأخلاق والمادات والبيئة والنشأة والتقاليد الثقافية » ويعرض فى ختام مقاله القيم مثلاً استرعى انتباهه حول اختلاف معاصر فى « عبقریات المقاد » فعلى حين لم يفهمها الدكتور طه حسين ، وبالنسبة لأنها غامضة فى نظره ، أعلى من قدرها نجيب محفوظ وتوفيق الحكيم . ويخلص فى ختام مقاله إلى القول الفصل بأن « من يلتبس الحقيقة عليه أن يتلقى معظم ما يسمع من الأحكام الأدبية مهما يكن مصدرها (!) فى تحفظ وأن يلقبها على جوانبها المختلفة ليحاول معرفة غتها من ثمينها وباطلها من صحيحها » .

والسؤال الآن : في أي نوع من قائمة الأحكام المتقدمة
النابعة من أسباب مختلفة يقع « رأى » الزميل جلال العشري في
رواية نجيب محفوظ « ثرثرة فوق النيل » ؟ ! ستترك الإجابة
لمن يريد ، وحتى لا ننضب !

حول مقال « محمد أمين الدشلوطى » :

- قرأت في « نوبة القراء » مقالا للسيد محمد أمين
الدشلوطى رداً على مقال للسيد مفاورى همام مرسى . . وسأتوقف
عند عبارة واحدة في مقاله تجمع خلاصته يقول فيها « حياة
الإنسان في هذا العالم ليس لها هدف » . . وسأسال أخى محمد
سؤالا صغيراً وأرجوه بصدق أن يجيب عليه ولو في نفسه سراً :
لماذا التحقت بكلية الطب البيطرى ؟ . . وبإيجاز فلكي لا نغور
في متاهات وحلقات مفرغة ، ينبى أن تطرح السؤال العيى :
لماذا أعيش ؟ . . بل ينبى أن يكون السؤال : ماذا أفعل ما دمت
حياً ؟ . . فلكي تطرح التساؤم وكل معوق عن صنع حياة فاضلة ،
ينبى أن تتسك بالعمل الجدى الأصيل . . وهذا « أليز كاي »
برغم ما يلون نظراته للحياة من ألوان إلا أننا نراه في « الطاعون »
يقول « العمل اليوم هو اليقين بعينه » لماذا ؟ . . لأن « الإنسان »
لكي يكون جديراً بهذا الاسم ينبى أن يكون عاقلاً وواقياً
ومتفائلاً بعمق ، وليس مجرد ابتسامة زائفة ، وضحكة جوفاء !
وإلا فالننى لا تعجبه الحياة عليه أن يرحل . . وهذا حل نقلمه
- بكل أسف - لكل من يتسائل وهو يعلم مقدماً أن كل جواب
لن يسره . . أبداً . . والآن يا أخى محمد . . هل تعجب حقاً أن
ترحل وتركنا وحدنا نكافح في الحياة . . ومن أجل الحياة ؟ . .
لا أفطن . . فلو أن أحداً في الطريق اصطدم بك عفوفاً أو داس
على قدمك ، تراك على التوق قد غضبت . . وهمت بالدفاع عن
نفسك . . فبربك . . لماذا وضع فينا هذا « الشيء » الذى يجعلنا
نحب أنفسنا ، ونحب الحياة ؟ . . هل كل حال ، لكل شيء
وجهة نظر . . فإذا كانت هذه وجهة نظرك ، فأنتم بها . .
وسيسعدنى حقاً إذا كنت تريد أن نحيا مع « صناع الحياة » أن
تسمع قول الشاعر :

لا طيب للعيش ما دامت منقصة لذاته باد كار الموت والمهرم
وهذا أندريه مائرو وزير الثقافة الفرنسية يقول : « إن
الحياة لا تساوى شيئاً ، ولكن شيئاً لا يساوى الحياة » . (راجع
مقال د. زكريا إبراهيم) .

وأخيراً وليس آخراً . . .

هل خلقنا الله عبثاً ؟ . . .

لا أعتقد . . وأعتقد أنك مثل تعتقد مثلاً أعتقد !

عبد المنعم حسن صالح

المدرس بمعهد المحلة الكبرى الدقيق



حول مقال « من معاركنا الفكرية » :

تحية وتقدير

لقد تمعش لم أتمكن من التلمذة عليك بالطريقة الطبيعية التى
تقربنى منك ، وتجعلنى أحاورك وأستوضحك ما استفلق على
أفهامى . . وإنما كانت صحبى لفكرك بالانتساب ، تماماً كما
كانت صحبى للكثيرين حتى أولئك الذين كان يتحتم على أن أهضم
أفكارهم لأعيش . . من هنا أرجو أن تتقبل حديثى حول مقالاتك
على أنه نوع من التساؤلات الحائرة التى تحاول - في عشق للحقيقة -
أن تقرب من الصواب مشخطة ضباب الكلمة وصعوبة العبارة .

وإذا ما اتسع صدرك كما عهدناك دائماً . . فإنى أود أن أقول
لك إن مقالك الأخير « من معاركنا الفكرية » جعلنى أبداً
منذ الفاتحة .

إنك تلخص مذهبك في الوضعية المنطقية في هذا المقال أو في
مواضع أخرى في كتبك وأبحاثك ، بأنه يجب أن نختار اللفظة
التي تدل على الشيء الملموس في العالم الخارجى وأن هذه الألفاظ
يجب أن يتقيد بها الفيلسوف لتؤدى دلالتها المحسوسة ، أما إذا
كانت اللفظة لا تنطبق على شيء موجود . . فإن العبارة التى تحويها
لا يمكن أبداً أن تصدر عن فيلسوف وإن جازت أن تأتى من
أديب أو شاعر أو فنان . . إلى هنا والكلام واضح ومفهوم .

ولكن ألا يسلم معى الأستاذ الفاضل أن التطور العلمى
والتاريخ قد يجود بالألفاظ لا يمكن أن يكون لها معانيها المادية
أو الحسية المباشرة . . وإن الذهن البشرى والتقدم الفكرى
والصراع الدائر على الأرض بين الطبقات « قد يتفق بالكثير
من هذه العبارات التى ربما تنكرها الوضعية المنطقية .

وإلا فإ رأى الأستاذ الفاضل في كلمة « اشتراكية » ما هو
الشيء الملموس المباشر الذى يمكن أن تدبر عنه هذه اللفظة التى
تعتبر من مصطلحات العصر الحديث حتى وإن كانت لها محتوى
اجتماعى وإنسانى في كل الكتب السماوية والديانات الراقية . . هل
تنصرف إلى التأميم وسيطرة الشعب على وسائل الإنتاج وتكافؤ
الفرص ، بنفس التحديد المنضبط الذى يأتي من عبارة « الطائر
فوق الشجرة » عندما نقصد أن نشير بها إلى ذلك الواقع الملموس
وهو كون الطائر فوق الشجرة . ليتفق الرمز مع الرموز إليه
على حد تعبيرك ؟ أم أن كلمة اشتراكية لا يمكن أبداً أن تأتى
على ألسنة الفلاسفة . . وإن جاز أن يستعملها غيرهم من الفنانين
والأدباء .

وإذا كانت الاشتراكية وتحقيقها تعنى هماً ينشغل به كل
المخلصين وأصحاب القلوب الكبيرة . . فهل يخرج الفلاسفة وحدهم
من هذه الزمرة الطيبة وهم أصحاب الآمال الطموحة من قديم في
إقامة عالم مثالى فاضل .

إلا أن النزاع في كل هذا . . هي رغبة جارفة في معرفة الحقيقة
وارتكان صادق إلى دماء خلق جعلتنا نتناول عليك بنير عمراك .
عبد الحميد عطا ابراهيم
مأمورية ضرائب قصر النيل

رد :

أشكر للأديب الفاضل جميل تقديره ، وأجيب بما يأتي
إجابات موجزة عن أهم ما أراد السؤال عنه :
- تسأل إذا كان لا بد للمباراة ذات المعنى من أن تكون ذات
دلالة حسية في دنيا التجربة ، أفلا يجوز ، أن يعود التطور العلمي
والتاريخ بالفاظ لا يمكن أن يكون لها معانيها المادية أو الحسية
المباشرة ؟ . . الخ

والجواب هو أن التطور العلمي والتاريخ حين يعودان علينا
بجديد ، قائما يعودان « بمواقف » جديدة ، و « نظم » جديدة ،
و « كائنات » جديدة ، هكذا ، ثم نحاول نحن من جهتنا أن
نصالح على ألفاظ معينة لتسى بها هذه الأشياء ، حتى يتم التفاهم
بيننا ، ومعنى ذلك أن « الشيء » يخلق أولاً ، ثم تبنى اللفظة
الدالة عليه بعد ذلك ، وسؤالك - فيما يبدو - يعكس هذا الترتيب
الطبيعي للأمور .

- تسأل ماذا يكون معنى كلمة « اشتراكية » إذا كان
لا بد لكل لفظة دالة من مدلول حسي في دنيا التجربة ؟
والجواب هو أن هذه الكلمة إنما تشير بها إلى تفصيلات
الحياة التي نقول عنها إنها حياة اشتراكية ، فهناك نظام معين ،
ذو تفصيلات كثيرة ، خاصة بالملكية وبالتعاون وبطريقة
الحكم . . الخ . الخ ، اجمع هذه التفصيلات كلها - وكلها في
دنيا التجربة التي تستطيع أن تراها بعينيك وتلمسها بيديك في دنيا
التطبيق العملي - اجمع هذه التفصيلات كلها ، يكن لك معنى
كلمة « اشتراكية » . . . ولتذكر أن « الاشتراكية » حين
كانت مجرد « كلام » يحلم به الفلاسفة ، ولم تكن ذات تطبيق
يمكن « كانت حلماً طويلاً يصلح للشعراء وأمثالهم ، وأما
« الاشتراكية العلمية » فهي التي نقول ما يكون له في دنيا
التطبيق واقع محسوس .

- نعم لا غشاضة أن يهتم بالفلسفة غير المتخصصين ، لكن
الغشاضة كل الغشاضة في أن يؤدي ذلك إلى « اهتمام ناقص »
لا يبلغ مداه « فتكون النتيجة أحكاماً شائبة مغلوطة ، قائمة على
علم مبتور .

ز. ن. م



ويخيل إلى أن الهجوم على الوضعية المنطقية والمراك معها
لا يمكن عزله مطلقاً عن الهجوم عليك والمراك معك ، وربما كنت
وحدك دون الفلاسفة الكبار في مصر . . تمارس فوق تخصصك
في الفلسفة هواية الأدب والمقالات في النقد وغير ذلك ، الأمر
الذي يجعل الكثيرين لا ينظرون إليك على أنك تسكن النصف
الثاني من الشريط (إذا استخدما تشبيهاً الوارد في مقالك
المذكور) ، بل تقيم إقامة شبه دائمة في نصفه الأول ولذا هل
حصل أن هاجم أديب متفلسف « الجوانية » مثلاً . . ولها أستاذ
عالم بها ويدافع عنها . . . وحتى الوجودية ، هل هوجمت عندنا
بمثل المراك الذي أزلوه بالوضعية المنطقية . . وقل مثل ذلك
في الفلسفة المثالية وغيرها ولذا فالتقادم يرشقونك بسهام القول
وهم مقدرون لثقلك الفكري والأدبي . . آمين أن يقف هذا
العقل بتلك المواهب في جانب الحياة وأن يلقن الإنسان المعاصر
لا الفيلسوف المعاصر وحده مبادئ في فهم الحياة وإجابة حاسمة
طموحها ومشاكلها .

فلو كنت مثلاً تكتفي بأن تكتب في المنطق الوضعي الكتب
والمقالات . . لما عرفك إلا الفلاسفة وأنجاسهم وأحفادهم في
الفلسفة . . أما وما دمت تسكن من الحياة غرفة أخرى فيها
« مشكلات حياة » لا مجرد تحليلات فلسفية فأنت مطالب بما نسي
به رجل « مشكلات » أن تتخل عن التحليل الفلسفي قليلاً
وتصاحب مشاكلها ، لأنك بهذه الصفة وحدها ، يرفك
الكثيرون ويتأثرون بأرائك ويتعلمون عليك .

ثم تقول إن « الفلسفة هي المسكينة وحدها بين فروع
التخصص العلمي لأنها تهب لمن يعلمون ومن لا يعلمون . . »
ويقين أن الفلسفة كعلم مستقل منسوبة إلى العلوم النظرية
مهما حاولنا أن نضمها في نطاق العلوم البحتة ، وأن الفلاسفة
هم هداة الإنسانية وأعمق من يفهمون آلامها ، ويرشقون مدبرها
نحو الكمال ، ولذا أفلاطون وأرسطو وسقراط مهما دقت
كتاباتهم عن المادة والذرة والكون والفساد والوجود والمعدم . .
فهم قد أفاضوا في كيف تبني الدولة ، وتنقضي الشرور ويسعد
البشر ، وأن الأخلاق والجمهورية والمجاورات لتؤكد كل
حرف مما أقول وتسد صحت . . لذا فالتناول الصحفي أو اليومي
للفلسفة على صفحات الجلات . . أساسه هو أهمية الفلسفة ودورها
الكبير في خلق العقول وبناء النفوس . . ولذا فالفرق شاسع بين
عالم الصواريخ أو مهندس البحارة . . وبين راسل أو هيجل
أو كانت أو غيرهم . . من هنا فلا غشاضة على الفلسفة أن يهتم
بها الكثيرون حتى ولو كانوا من غير المتخصصين . . ولا مسكة
ولا هوان يقع عليها من جراء ذلك ينزل بها إلى أقل من مستوى
العلوم الأخرى في المهابة والاحترام .

. . . بقي أن أقول . . . إن هذه تداولات وإن أخذت
شكل الاعتراض على بعض نقاط في المقال فقد تأتي من غير
متخصص وربما ناشدت الوجدان بعيداً عن جوهر الموضوع . .